کتاب ــــــ ادب ــ نقدِ حیات
مصنف ــــــ (ڈاکٹر) یوسف سرمست
پروفیسر و صدر شعبہ اردو جامعہ عثمانیہ
سرورق ــــــ قیصر سرمست
سنہ اشاعت ــــــ دسمبر ۱۹۹۳ء بار اوّل
ناشر ــــــ آل انڈیا اردو ریسرچ اسکالر کونسل
تعداد ــــــ ایک ہزار (۱۰۰۰)
کتابت ــــــ محمد اقبال خوشنویس 17-8-533/132 باغِ جہاں آرا حیدرآباد
طباعت ــــــ اعجاز پرنٹنگ پریس، چھتہ بازار
قیمت لائبریری اڈیشن ــ سو روپے

ملنے کے پتے ــــــ آل انڈیا اردو ریسرچ اسکالرس کونسل
کنعان روڈ نمبر ۱۲ بنجارہ ہلز حیدرآباد
○ اردو اکیڈیمی آندھرا پردیش
اے سی گارڈ حیدرآباد
○ اسٹوڈنٹس بک ہاؤس چارکمان حیدرآباد
○ الکتاب گن فاؤنڈری حیدرآباد
○ مکتبہ جامعہ دہلی لمیٹیڈ، علی گڑھ۔ بمبئی

فہرست مضامین

اپنے چھوٹے لڑکے سلمان یوسف سرمست کے نام
جس سے بڑی اُمیدیں وابستہ ہیں۔

ادبُ۔ نقدِ حیات

ادب زندگی کا ایک مظہر ہے۔ اس لیے ادب کا تعلق زندگی سے بہرحال اور بہرصورت اٹوٹ رہتا ہے۔ ادب کسی نہ کسی انداز میں زندگی کی تنقید کرتا ہے۔ زندگی کی تحسین، زندگی کی عکاسی، زندگی کی تعبیر حدیہ کہ زندگی سے فرار یہ تمام باتیں "نقد حیات" ہی میں شامل رہتی ہیں، ادب برائے ادب ہو یا ادب برائے زندگی دونوں ہی "براہ زندگی" وجود میں آتے ہیں، یہ دونوں نقاطِ نظر ایک حد۔ صحیح ہیں لیکن اپنی انتہائی صورت میں دونوں ہی غلط ہو جاتے ہیں یہ اختلاف شاید اس وقت پیدا ہوتا ہے۔ جب ہم ادب اور زندگی دونوں کی گیرائی اور گہرائی پر یقین نہیں رکھتے ہوں۔

اُردو کے ایک معروف نقاد نے جب میری اس کتاب کے عنوان کے تعلق سے دریافت کیا تو میں انہیں بتایا کہ میری کتاب کا عنوان "ادب۔ نقدِ حیات" ہوگا۔ وہ کچھ چیں بہ جبیں ہوئے۔ اس وقت مجھے احساس ہوا کہ وہ "آئین نو" میں بالکل اسی طرح جکڑے ہوئے ہیں جس طرح بعض "طرز کہن" پر اڑے ہوئے ہیں۔ ادب میں جب یہ صورت حال پیدا ہوتی ہے تو اس کی بڑی وجہ یہ ہوتی ہے کہ ایسے لوگ ادب، زندگی اور تنقید کا یا تو بڑا محدود تصور رکھتے ہیں۔ یا پھر اپنے آپکو منوانے اور نمایاں کرنے کے لیے ایک ایسے سوستا نظریہ کا سہارا لیتے ہیں جو سب کو ان کی طرف متوجہ کر سکے۔

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے تنقید کو سانس کی طرح ناگزیر کہا ہے۔ یہ بات اس قدر سچی اور درست ہے کہ اس سے کوئی بھی صاحبِ عقل انکار نہیں کر سکتا۔ زندگی کے ہر ایک عمل میں

خواہ وہ کتنا معمولی کیوں نہ ہو ہم تنقید سے کام لیتے ہیں۔ سانس لینے میں بھی ہمارا تنقیدی عمل جاری رہتا ہے۔ پھر یہ کس طرح ممکن ہے کہ ادب نقد حیات سے عاری ہو۔ اس لیے یہ سمجھنا کہ ادب زندگی کی تنقید نہیں کرتا ہے۔ کسی طرح بھی صحیح نہیں ہو سکتا۔

عام طور پر اردو تنقید دو انتہاؤں کے درمیان گھومتی رہتی ہے۔ ایک طرف تو ادبی قدروں پر اتنا زور دیا گیا کہ زندگی کی قدروں کی اہمیت نہیں رہی اور کبھی زندگی کے تقاضوں کو اتنا اور اسطرح پیش کیا گیا کہ ادبی قدریں پامال ہوتی رہیں۔ حالانکہ ان دونوں میں کوئی تضاد نہیں ہے۔ اعلیٰ درجے کا ادب نہ زندگی کی قدروں سے انحراف کرتا ہے نہ ادبی قدروں سے اس لیے دنیا میں بہت سے شاعر اور ادیب ایسے گزرے ہیں جن کا ادب خاص مقاصد کی ترجمانی کرتا ہے۔ اسی طرح ایسے بھی شاعر اور ادیب ہیں جن کی تخلیقات کسی خاص مقصد کو پیش نہیں کرتیں لیکن اس کی وجہ سے دونوں کی عظمت اور اہمیت میں کبھی فرق نہیں آیا ہے۔ عظیم ادب لازمی طور پر ادبی قدروں پر بھی پورا اترتا ہے اور زندگی کی قدروں کو بھی پورا کرتا ہے۔ البتہ دوسرے اور تیسرے درجے کا ادب جب ادبی قدروں کا حد سے زیادہ خیال رکھتا ہے تو زندگی کے تقاضوں کو فراموش کر دیتا ہے اور جب زندگی کا ساتھ دیتا ہے تو ادبی قدروں سے روگردانی کرتا ہے اس لیے ایسے ادب میں ہی توازن کو برقرار رکھنے کی شدید ضرورت ہوتی ہے۔ ایسا ادب اسی وقت اپنی قدر و قیمت پیدا کر سکتا ہے جبکہ وہ احتیاط سے کام لے کر ادب اور زندگی دونوں کے تقاضوں کو پورا کرنے کی کوشش کرے۔

زیر نظر کتاب میں جو مضامین شامل ہیں وہ مختلف موقعوں پر لکھے گئے ہیں۔ ان میں سے کئی مضامین اہم سیمناروں میں بھی پڑھے گئے ہیں۔ ان پر بحث بھی ہوتی اور میرے نقطۂ نظر سے اختلاف بھی کیا گیا ہے۔ مجھ سے جہاں تک ہو سکا ہے میں نے پورے خلوص اور دیانتداری سے جو کچھ محسوس کیا ہے اسے بیان کر دیا ہے۔ اس سے اختلاف یا اتفاق کرنے

کا ہر ایک کو حق حاصل ہے لیکن اس کتاب کے پڑھنے والوں سے میری ایک درخواست ہیکہ وہ کھلے ذہن کے ساتھ ان مضامین کا مطالعہ کریں۔ جب ہم ذہن کے دریچے بند رکھ کر کسی کتاب کا مطالعہ کرتے ہیں تو کسی صحیح نتیجے پر نہیں پہنچ سکتے۔ اگر یہ مضامین آپ کو جن موضوعات پر اظہارِ خیال کیا گیا ہے ان کے بارے میں غور کرنے پر آمادہ کر سکیں تو میں سمجھوں گا کہ مجھے اپنی کوشش و کاوش کا صلہ مل گیا۔ خدا کرے کہ مجھے اپنی سعی میں خاطر خواہ کامیابی حاصل ہو۔

یوسف سرمست
"کنعان" روڈ نمبر ۱۲، بنجارہ ہلز
حیدرآباد ۳۴

حالی اور جدید غزل

آج جدید اُردو غزل جو کچھ بھی ہے وہ حالی کی دیو قامت شاعری اور تنقیدی شخصیت کے سایہ میں پل کر جوان ہوئی ہے۔ اُردو غزل کو ایک نئی راہ دکھانے اور اس پر گامزن کرنے میں حالی کی خدمات کا جیسا کہ چاہیئے اعتراف نہیں کیا گیا۔ ہماری تنقیدی روش کا المیہ یہ ہے کہ ہم اکثر اوقات تقلیدی انداز ہی کو اختیار کرنے پر اکتفا کرتے ہیں۔ ہم کسی بھی شاعر، ادیب یا نقاد یا کتاب کا مطالعہ کرتے ہوئے تقلیدی عینک کو استعمال کرتے ہیں۔ ایک بات جو مشہور ہو جاتی ہے اُسے آنکھ بند کر کے ماننے لگتے ہیں معلوم نہیں کب اور کس نے یہ بات کہی تھی کہ حالی نے مقدمہ شعر و شاعری میں غزل کی مخالفت کی ہے۔ اب اُردو کے کم و بیش سبھی نقاد اس مفروضے کو سامنے رکھ کر حالی کی مخالفت پر کمربستہ ہو گئے۔ ان کے جواب میں کتابیں لکھی جانے لگیں۔

مولوی عبدالرحمٰن کی "مراۃ الشعر" ہو یا منصور حسن ادیب کی "ہماری شاعری" یا یوسف حسین خاں کی "اُردو غزل" یا کوئی اور کتاب ان سب میں کہیں واضح طور پر کہیں ڈھکے چھپے انداز میں یہ احساس کارفرما نظر آتا ہے۔ حالی نے جو غزل کی مخالفت کی ہے یا اسے ختم کرنے کی جو مہم شروع کی ہے اس کے تدارک کے لئے کچھ نہ کچھ کرنا چاہیئے۔ اس سلسلے میں ہزاروں تنقیدی مضامین لکھے گئے ہیں وہ الگ ہیں۔ آج تک بھی یہ سلسلہ

جاری ہے۔ ترقی پسند تحریک نے حالی کو جزوی طور پر مقبول کر کے اس مخالفانہ انداز کو اور ہوا دی۔ انہوں نے ایک دوسرے مفروضے پر کام کیا۔ انہوں نے یہ سمجھا کہ حالی چونکہ مواد کو اہمیت دیتے ہیں لہٰذا وہ طرزِ بیان اور طرزِ اظہار کو اہمیت نہیں دیتے۔ گویا وہ مواد ہی کو سب کچھ سمجھتے ہیں۔ ہمارے جدید ترین نقاد بھی اسی وجہ سے حالی سے خفا رہتے ہیں۔ اُن کی خفگی کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ حالی شاعری اور ادب کو ادبی نقطۂ نظر سے نہیں صرف اخلاقی نقطۂ نظر سے دیکھتے ہیں۔ ان سارے مغالطوں کا سبب حالی کو جزوی طور پر دیکھنے کا نتیجہ ہے۔

حالی کو جزوی طور پر نہیں کلّی طور پر دیکھنے کی ضرورت ہے۔ حالی کو جو جزوی طور پر دیکھا جاتا ہے اس کی سب سے روشن اور کھلی مثال یہ ہے کہ جب "مقدمہ شعر و شاعری" سے بحث ہوتی ہے تو "یادگارِ غالب" اور "حیاتِ سعدی" کو بالکل فراموش کر دیا جاتا ہے۔ غزل کے بارے میں حالی کے نقطۂ نظر کو ان دونوں کتابوں کو بھی سامنے رکھے بغیر سمجھا ہی نہیں جا سکتا۔ حالی کو غزل کا مخالف "مقدمہ شعر و شاعری" کی بعض باتوں کو سامنے رکھ کر قرار دیدیا جاتا ہے۔ یہ بات کہتے ہوئے کسی نے بھی اس حقیقت کو سامنے رکھنے کی تکلیف گوارا نہیں کی جو غالب کا معترف ہو وہ غزل کا منکر کیونکر ہو سکتا ہے۔ غالب کا اہم ترین شعری سرمایہ غزل کے سوا کیا ہے۔ حالی غالب کی شاعری کو خود ان ہی کے الفاظ میں "دارالخلافہ" کے آخیر دور کا ایک اہتمم بالشان واقعہ" کہتے ہیں۔ غالب کی شاعری کو "یادگارِ غالب" میں حالی نے خراجِ تحسین پیش کیا ہے۔ وہ حقیقت میں اردو غزل گوئی کے اس امکان اور اردو غزل کے اس انداز کو پیش کیا گیا ہے۔ جو غالب کی غزل میں پوری تاب و توانائی کے ساتھ جلوہ گر ہے۔ اسی طرح وہ "حیاتِ سعدی" میں صرف اس سعدی کے معترف نہیں ہیں جس نے گلستان و بوستان لکھیں بلکہ اس

سعدی کی عظمت کے قائل ہیں۔ جس نے بقول خود ان کے "غزل کو ایسا رنگین اور بامزہ کر دیا ہے کہ لوگ قصیدہ اور مثنوی کو چھوڑ کر غزل پر ٹوٹ پڑے"۔

حالی کو غزل کا مخالف صرف اس بنا پر قرار دے دیا گیا کہ وہ اردو غزل کی اصلاح چاہتے تھے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ انہوں نے اردو غزل گوئی کی ہی نہیں، اردو شاعری کی عام روش پر اعتراض کیا ہے۔ اور بجا طور پر کیا ہے۔ صرف اس لئے کہ وہ اردو شاعری میں انقلاب لانا چاہتے تھے اور غزل کو صحیح معنوں میں جدید بنانا چاہتے تھے وہ اس کی فرسودگی اور تقلیدی انداز سے نالاں تھے۔ حالی اس پوری شاعری کو جس میں کوئی معنوی خوبی ہوتی ہے نہ طرز ادا کی خوبی "ناپاک دفتر" کہتے ہیں۔ ورنہ وہ غزل کے مخالف ہیں نہ منکر۔ انہوں نے مقدمۂ شعر و شاعری میں غزل کی اس زمانے میں جو حالت تھی اس کے پیش نظر یہ کہا ہے کہ "غزل کی حالت فی زمانہ نہایت ابتر ہے۔ وہ محض دور از کار صنف معلوم ہوتی ہے۔" حالی نے غزل کو "دور از کار صنف معلوم ہوتی ہے" کہا ہے۔ یہ نہیں کہا ہے کہ وہ دور از کار صنف ہے۔ جس کا صاف طور پر یہ مطلب ہے کہ وہ حقیقتاً ایسی نہیں ہے جس کا ثبوت فوراً ہی ان کے اس جملے سے مل جاتا ہے: "چونکہ شاعر کو مبسوط اور طولانی مسلسل نظمیں لکھنے کا ہمیشہ موقع نہیں مل سکتا اور اس کی قوت متخیلہ بے کار بھی نہیں رہ سکتی اس لیے بسیط خیالات جو وقتاً فوقتاً شاعر کے ذہن میں فی الواقع گزرتے ہیں یا تازہ کیفیات جن سے اس کا دل روزمرہ کسی واقعہ کو سن کر یا کسی حالت کو دیکھ کر سچ مچ متکیف ہوتا ہے۔ ان کے اظہار کا کوئی آلہ غزل یا رباعی یا قطعہ سے بہتر نہیں ہو سکتا۔" حالی نے سب سے پہلے یہ بات محسوس کی تھی کہ اگر غزل کو زندہ رکھنا ہے تو اس کو بدلنا ہوگا۔ اس کو جدید بنانا ہوگا۔ اسی لئے حالی

اعلان کرتے ہیں۔

"زمانہ باآوازِ بلند کہہ رہا ہے کہ یا عمارت کی ترمیم ہوگی یا عمارت خود نہ رہے گی۔"

حالی نے غزل کی ترمیم کرنے کے لئے جو اصلاحی تجاویز پیش کیں اس سے یہ سمجھ لیا گیا کہ حالی غزل کے مخالف ہیں اور اس کے سب سے بڑے معترض۔ حالانکہ وہ صاف طور پر لکھتے ہیں :-

"ہم بجائے اس کے کہ غزل کے موجودہ طریقے پر نکتہ چینی کریں زیادہ مناسب سمجھتے ہیں کہ عام طور پر اس کی اصلاح کے متعلق اہلِ وطن کی خدمت میں مشورے پیش کریں۔"

حالی نے غزل کی اصلاح کے لئے جو تجاویز پیش کیں وہی آج بھی جدید غزل کا اعلان نامہ بنی ہوئی ہیں۔ آج کا کوئی بھی قابلِ ذکر شاعر ایسا نہیں ہے جس نے شعوری یا غیر شعوری طور پر ان کو اختیار نہ کیا ہو۔ خود حالی کی غزل گوئی اس کی پہلی مثال ہے۔ انہوں نے "مقدمہ شعر و شاعری" میں نئی غزل گوئی کے جو اصول پیش کئے ہیں انہیں عملی طور پر برت کے بھی دکھایا ہے۔ حالی رفتہ رفتہ ہر اعتبار سے غزل کو بدلنا چاہتے تھے۔ حالی کے تعلق سے اس سلسلے میں یہ بھی غلط فہمی ہے کہ وہ عشق و عاشقی کو غزل میں یا شاعری میں جگہ دینا نہیں چاہتے۔ حالانکہ حالی نے صاف الفاظ میں یہ بات کہی ہے :-

"اگر غزل میں عشق و محبت کی چاشنی نہ دی جائے تو بحالتِ موجودہ میں اس کا سرسبز ہونا ایسا ہی مشکل ہے جیسا شراب میں سرکہ بن جانے کے بعد سرور قائم رہے"

حالیؔ عشق اور تعشّق میں فرق کرتے ہیں۔ وہ عشق کو نہیں تعشّق کو بُرا سمجھتے ہیں۔ وہ ایسی غزل گوئی کے مخالف ہیں جو تقلیداً عاشقانہ ہوتی ہے۔ حالیؔ فیض کے دو عشق کو ہی نہیں بلکہ ہر قسم کے عشق کو غزل میں جگہ دینا چاہتے ہیں۔ وہ تو یہ کہتے ہیں کہ غزل میں ہر قسم کا جذبہ اور تجربہ بیان ہو سکتا ہے۔ شرط یہ ہے کہ وہ سچا ہو۔ وہ لکھتے ہیں :-

"جس بات کا سچا جوش اور ولولہ دل میں اُٹھے خواہ اس کا منشا خوشی یا غم یا حسرت یا ندامت یا توکل یا قناعت یا نفرت یا رحم یا انصاف یا غصہ یا تعجب یا امید یا نا امیدی یا شوق یا انتظار یا حُبِ وطن یا قومی ہمدردی یا حمایت دین و مذہب یا دنیا کی بے ثباتی اور موت کا خیال یا کوئی جذبات انسانی میں سے اس کو غزل میں بیان کر سکتے ہیں"

کیا آج کوئی اس حقیقت سے انکار کر سکتا ہے کہ آج کی جدید ترین غزل گوئی میں حالی کے ان خیالات کی عملی شکل ملتی ہے۔ اقبال سے لے کر آج تک کوئی بھی ایسا شاعر نہیں ہے جس نے حالی کی تجاویز کو اپنائے بغیر غزل میں کوئی اہم کارنامہ انجام دیا ہو۔ حالی وہ پہلے شخص ہیں جنھوں نے کہا تھا۔ "غزل کو با اعتبار زمین اور خیالات کے جہاں تک ممکن ہو وسعت دینی چاہیئے۔" حالی کا بنیادی مقصد یہ تھا جو بعد میں مکمل طور پر کامیاب ہوا۔

اُردو تنقید نے حالی کے بنیادی مقصد کو اہمیت نہیں دی بلکہ بعض ضمنی اور فروعی باتوں پر اپنی توجہ مبذول رکھی۔ غزل کے سلسلے میں حالی مواد کے ساتھ طرزِ بیان کو بھی بے انتہا اہمیت دیتے ہیں۔ حالی، میر کے "چاک گریباں" والے شعر کی بے انتہا

تعریف اس کے مواد کی بنا پر نہیں صرف اس کے طرزِ ادا کی وجہ سے کرتے ہیں۔ وہ یہی کہتے ہیں کہ اگر صرف طرزِ ادا کی بنا پر آپ کسی مضمون کو اعلیٰ بنا سکتے ہوں تو اس مضمون کو لینے میں کوئی قباحت نہیں لیکن اگر ایسا کرنا ممکن نہ ہو تو پھر ایسا مضمون لینا چاہیئے۔ جس میں کوئی جدّت یا ندرت ہو۔ حالی کا مواد کی اہمیت کو واضح کرنا اس لئے بھی ضروری تھا کہ قدیم تنقید نے مواد کو یکسر فراموش کر کے طرزِ اظہار اور طرزِ بیان ہی کو سب کچھ بنا دیا تھا۔ یہ رویّہ غزل کے لئے اس لئے بھی مہلک تھا کہ اب پائمال مضامین کو جدّت ادا سے چمکا دینا ممکن نہیں رہا تھا۔ حالی، غالب کی عظمت کے اس لئے قائل ہیں کہ غالب نے مضامین ہی نئے نہیں بلکہ ہر مضمون کو ندرتِ بیان سے بے پناہ بنا دیا۔ حالی شعر و ادب میں اگر اخلاقی نقطۂ نظر ہی کو سب کچھ سمجھتے تو غالب کی شاعری کو اتنا عظیم خراجِ عقیدت اور خراجِ تحسین نہ پیش کرتے۔ حالی نے طرزِ بیان کی اہمیت کو اپنی تصانیف میں جگہ جگہ جس طرح سے ظاہر کیا ہے اس کے لئے ایک ضخیم مقالہ بھی ناکافی ہوگا۔ غالب کی رندمشربی اور عشق بازی حالی کے نزدیک صرف اسی لئے قابلِ قبول ہی نہیں قابلِ احترام بھی ہے کہ اس میں ان کی شاعری کا ملکہ ظہور کرتا ہے۔" یادگارِ غالب کے دیباچے میں وہ لکھتے ہیں:۔

"اصل میں مقصود اس کتاب کے لکھنے سے شاعری کے اس عجیب و غریب ملکے کا لوگوں پر ظاہر کرنا ہے جو خدائے تعالیٰ نے مرزا کی فطرت میں ودیعت کیا تھا جو کبھی نظم و نثر کے پیرائے میں، کبھی ظرافت اور بذلہ سنجی کے روپ میں کبھی عشق بازی اور رندمشربی کے لباس میں کبھی تصوّف اور حُبِ اہلِ بیت کی صورت میں ظہور کرتا تھا۔"

حالی طرزِ بیان سے مضمون کو اچھوتا بنا دینے کو بھی کمالِ شاعری سمجھتے ہیں۔ مقدمہ

ں بھی انہوں نے نہایت ہی وضاحت کے ساتھ یہ بات پیش کر دی ہے۔ لکھتے ہیں:

"اگرچہ اس میں کوئی شک نہیں کہ جس طرح شعر میں جدّت پیدا کرنی اور ہمیشہ نئے اچھوتے مضامین پر طبع آزمائی کرنی شاعر کا کمال ہے اسی طرح ایک ایک مضمون کو مختلف پیرایوں اور متعدد اسلوبوں میں بیان کرنا بھی کمالِ شاعری میں داخل ہے" وہ سعدیؔ شیرازی کو غزل کا پیغمبر سمجھتے ہیں۔ اس لئے بھی کہ سعدی نے صرف طرزِ بیان سے سنگریزوں کو بھی موتیوں کی لڑی میں تبدیل کر دیا ہے۔ وہ "حیاتِ سعدی" میں لکھتے ہیں:۔

"شیخ کی غزل میں باوجود کمالِ سادگی اور صفائی کے اکثر ایک نزاکت اور چوچلا پایا جاتا ہے جس سے قدما کی غزل معرّا معلوم ہوتی ہے۔ وہ ایک سیدھی سی بات کو ہیر پھیر کر ایسے لطیف اور خوشنما پیرایہ میں ادا کر دیتا ہے جسکو دیکھ کر حیرت ہوتی ہے وہ سنگ ریزوں کو ترتیب دے کر موتیوں کی لڑی سے زیادہ خوشنما اور گراں بہا بنا دیتا ہے"

طرزِ بیان اور طرزِ ادا کی اہمیت کو واضح کرنے کے ساتھ ساتھ حالیؔ نے جدید ترین حالات غزل کا موضوع بنانے کی اہمیت ظاہر کی ہے آج کی جدید ترین غزل اپنی تمام تر [illegible]لتوں کے ساتھ حالیؔ کے خیالات کی عملی تفسیر معلوم ہوتی ہے۔ حالیؔ اپنے اطراف [illegible]کناف کے حالات کو غزل کا موضوع بنانے کی تجویز پیش کرتے ہوئے کہتے ہیں:۔

"بلاشبہ غزل جس میں سوز و گداز نہ ہو اور نیچرل چوچلا اور چہچہا نہ ہو۔ دونوں میں کچھ کشش اور گیرائی نہیں ہوتی لیکن ہمارے معاصرین

کے لئے سوز وگداز کا اسقدر مصالحہ موجود ہے جو صدیوں تک نبڑ نہیں سکتا۔"
یہ مصالحہ کیا ہے ذرا اس کی وضاحت بھی سن لیجئے:۔

"دنیا میں ایک انقلاب عظیم ہو رہا ہے اور ہوتا چلا جاتا ہے۔۔۔۔
اگر کوئی دیکھے اور سمجھے تو صدہا تماشے صبح سے شام ایسے عبرت خیز
نظر آتے ہیں، کہ شاعر کی تمام عمر اس کی جزئیات کے بیان کرنے کے
لئے کافی نہیں ہو سکتی۔ کسی واقعہ کو دیکھ کر تعجّب ہوتا ہے کہ یہ کیا
ہوا، یا کسی کو دیکھ کر افسوس ہوتا ہے کہ کیا ہو گا۔ اور کبھی یاس
دل میں چھپا جاتا ہے کہ بس اب کچھ نہیں۔ اس سے دلچسپ میٹریل
غزل کے لئے اور کیا ہو سکتا ہے؟"

حالی کے ان تمام خیالات کو سامنے رکھ کر کسی بھی اچھے اور قابلِ ذکر شاعر کی
غزل گوئی کا مطالعہ کیجئے۔ آپ کو ایسا معلوم ہو گا کہ اس نے حالی کے ایک ایک لفظ
کو اپنے لئے مشعلِ راہ بنا کر غزل گوئی کی ہے۔

حالی اور استعارے کا خوف؟

محمد حسن عسکری نے اپنی کتاب "ستارہ اور بادبان" میں "استعارے کا خوف" کے عنوان سے ایک مضمون لکھا ہے۔ یہ مضمون حالی کے بارے میں ہے اور عسکری کے تنقیدی نظریات کے تضادات کا ایک دلچسپ مرقع ہے۔ عسکری ہمارے اہم اور بڑے نقادوں میں سے ہیں۔ ان کا مطالعہ بہت وسیع تھا۔ انہوں نے مغربی ادب کا "راست" طور پر اور فرانسیسی ادب کا خاص طور پر مطالعہ کیا تھا، جس کی وجہ سے ان کا ایک خاص انداز فکر اور نقطہ نظر بن گیا تھا۔ اسی بات نے انہیں ایک ایسا اسلوب و لہجہ عطا کر دیا تھا جو منفرد تھا لیکن بعد میں آنے والے بعض نقادوں نے اس کو اس بری طرح اپنایا ہے کہ اب لہجہ کی وہ انفرادیت باقی نہیں رہی۔ اسی وجہ سے وہ آج شاید جدید نقادوں کے امام سمجھے جاتے ہیں۔

حالی پر اعتراض کرنا اور ان سے اختلاف کرنا یا ان کے نقطہ نظر کی مخالفت کرنا کوئی نئی بات نہیں ہے۔ حالی ہمارے ایسے عظیم نقاد ہیں جنہوں نے ادب اور شاعری کے بارے میں ایسی فکر انگیز باتیں کہی ہیں کہ یہ سلسلہ ہمیشہ جاری رہے گا۔ کیوں کہ انہوں نے بڑی دیانت داری سے غیر معمولی تنقیدی بصیرت اور بصارت سے پوری اردو شاعری اور اصناف سخن، کا جائزہ لیا ہے۔ اس کے ساتھ یہ تنقیدی

جایزہ بڑے اختصار لیکن حد درجہ جامعیت سے لیا گیا ہے۔ حالی کی عظمت کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جا سکتا ہے جہاں انہوں نے نظریاتی تنقید کی ایک کسوٹی "مقدمہ شعر و شاعری" کی صورت میں ہمیں فراہم کر دی ہے وہیں عملی تنقید کا ایک مکمل نمونہ "یادگار غالب" کی شکل میں ہمارے لیے چھوڑا ہے۔ اس لیے ان کی تنقید کا محاسبہ کرنے کے لیے یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ ہم دونوں تنقیدی کارناموں کو اپنے سامنے رکھیں۔ جب کبھی بھی ایسا نہیں کیا گیا غلط نتائج اخذ کیے گئے۔ جیسے ہمارے کئی نقادوں نے یہ بات کہی ہے کہ حالی غزل کے مخالف تھے۔ حالانکہ حالی نے مقدمہ شعر و شاعری میں اردو غزل پر اظہار خیال کرنے سے پہلے صنف غزل کے تعلق سے لکھا ہے کہ "بعض وقت بعض کیفیات کے اظہار کا کوئی آلہ غزل یا رباعی یا قطعے سے بہتر نہیں ہو سکتا۔" اس سے صاف ظاہر ہے کہ وہ اردو غزل کی صرف اصلاح چاہتے تھے کیوں کہ اس صنف سخن کو اس دور کے اکثر شعرا نے "بے کار اور دور از کار" بنا دیا تھا۔ اس کے علاوہ سب سے اہم بات یہ کہ جنہوں نے حالی کو غزل کا مخالف سمجھ لیا تھا۔ کبھی اس بات پر غور ہی نہیں کیا کہ جو غالب کا معترف ہو وہ غزل کا منکر کبھی نہیں ہو سکتا۔ یہاں اس بات کے ذکر سے مقصود یہ ہے کہ اگر محمد حسن عسکری "یادگار غالب" کو فراموش نہ کرتے تو شاید وہ حالی پر وہ فرد جرم نہ لگاتے جس کا حالی نے کبھی ارتکاب ہی نہیں کیا۔

عسکری حالی کے ساتھ سر سید کے سارے رفقا پر سخت خفا ہیں۔ عتاب سب پر یوں نازل ہوا ہے:

"انیسویں صدی میں جن لوگوں نے ہمارے ادب میں پیروی مغربی کی تحریک شروع کی انہوں نے خود کبھی مغربی ادب نہ پڑھا تھا۔

دوسروں سے ترجمہ کرا کے سنا تو ادب سے نہیں چند خیالات سے
آگاہی حاصل ہوئی۔ چونکہ فاتح قوم کا رعب دل پر چھایا ہوا تھا
اور ان کی ہر بات کو رشک کی نگاہ سے دیکھا تھا لہٰذا یہ خیالات
اپنے خیالات سے وزنی اور دقیع معلوم ہوئے۔

سوال یہ ہے کہ وہ تو فاتح قوم کے رعب میں آکر ان خیالات کو زیادہ وزنی اور دقیع سمجھنے لگے تھے لیکن خود عسکری، کیوں اس ساری بحث میں مغربی مصنفین کے حوالے دیتے ہیں کیا انہیں بھی مغربی مصنفین کے خیالات دقیع اور وزنی نہیں معلوم ہوتے ہیں؟ اگر انہیں نہیں معلوم ہوتے ہیں تو کیوں انہوں نے مشرقی مصنفین کی بجائے ہر جگہ سوئفٹ، بالزاک اور پروست کے ذکر ہی پر اکتفا کیا ہے اس کے بعد وہ لکھتے ہیں اس دور میں افادیت پرستی اور اقلیت کا بڑا چرچا تھا سرسید اور ان کے ساتھی اپنا سارا زور اس بات پر صرف کر رہے تھے کہ اسلام کے احکام مبنی بر عقل اور دنیاوی زندگی کے لئے کار آمد ہیں۔ انسان کی فطرت میں جو بے عقلی ہے وہ کدھر جائے" اس سوال کا سیدھا سا جواب ہے جب عقل سرسید اور حالی کی طرف چلی گئی ہے تو دوسری چیز جو رہ جائے گی وہ اسی کے حصے میں آئے گی جو اس کی قدر و قیمت جانتا ہے۔ اس کے باوجود بھی عسکری یہ سوال کریں کہ وہ کدھر جائے؟ تو یہ ان کا تجاہل عارفانہ ہے۔

عسکری، حالی اور ان کے ساتھیوں سے کیوں اتنے خفا ہیں اس کی وجہ بتاتے ہوئے لکھتے ہیں:

"ادب میں ایک نئی شریعت نافذ ہوئی اور ادب سے تین خاص مطالبے کئے گئے (۱) ادب اثر انگیز ہو یعنی جذبات کو بدیہی طور پہ

اور فی الفور حرکت میں لائے (۲) اصلیت پر مبنی اور عقل کے
دائرے میں بند ہو (۳) مفید اور کارآمد خیالات پیش کرے۔"

مذکورہ بالا باتوں کو عسکری نے کیوں ادب کی "نئی شریعت" کہا ہے اس کی وجہ معلوم نہیں ہو سکی کیوں کہ ان میں سے کوئی بھی بات نئی نہیں ہے۔ بلکہ یہ شریعت تو بے حد قدیم ہے قبل مسیح سے پہلے اس پر عمل پیرا ہونے کی بات چلی آرہی ہے۔ سب سے پہلے افلاطون نے اس کی بنا ڈالی تھی۔ اسے یقین تھا کہ شاعر اس بات پر کاربند نہیں رہ سکیں گے۔ اسی لئے اس نے انہیں اپنی خیالی جمہوریہ سے نکال باہر کیا تھا۔ ادب میں جذبات کو حرکت میں لانے کی جو قوت ہے اور جس کی وجہ سے ادب اثر انگیز بنتا ہے اس کی اہمیت کو ارسطو سے لے کر موجودہ نقادوں تک سبھی نے تسلیم کیا ہے۔ ارسطو کے نظریہ "کتھارسیس" کی بنیاد بھی یہی ہے۔ اس لیے کہ ادب کو دوسرے علوم سے ممیز کرنے والی ایک اہم چیز اس کی اثر انگیزی ہی ہے ویلک اور وارن نے اپنی معروف کتاب "تھیوری آف لٹریچر" میں بھی یہی بات کہی ہے۔ اس کے باوجود اسے "نئی شریعت" سے تعبیر کرنا بڑی ہی عجیب بات ہے۔

اس سلسلے میں وہ لکھتے ہیں: جذبات کی کمی کے باوجود یہ ادب واقعی ادب ہے یا نہیں۔ ان سوالوں پر حالی کی نسل نے کبھی غور نہیں کیا۔ جو سوال مسٹر چپکالے کے ذہن میں پیدا نہیں ہو سکا وہ ان بچاروں کے ذہن میں کہاں سے آتا۔ پہلی بات تو یہ کہ جناب عسکری اپنے طنز کے خود شکار ہو گئے ہیں۔ کیوں کہ ان کے تعلق سے بھی یہ کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے یہ سوال اٹھایا ہے یہ ان کے ذہن میں کبھی پیدا نہ ہوتا اگر مغربی ناقدین نے اس سوال سے بحث نہ کی ہوتی۔ اس کے ثبوت میں ہم ان کے ہر مضمون کو پیش کر سکتے ہیں جس میں مغربی مصنفین اور ناقدین کے حوالے ملتے ہیں۔ دوسری بات

یہ کہ حالی نے صاف الفاظ میں کہا ہے کہ جذبات کی کمی کے باوجود شعر و ادب کی تخلیق ہو سکتی ہے اس کی کئی مثالیں انہوں نے دی ہیں۔ جیسے ذوق کے یہ شعر:۔

کیا جانئے اسے وہم ہے کیا میری طرف سے ؛ جو خواب میں بھی رات کو تنہا نہیں آتا
ہم رونے پہ جو آجائیں تو دریا ہی بہا دیں ؛ شبنم کی طرح سے ہمیں رونا نہیں آتا

ان اشعار کے بارے میں حالی نے لکھا ہے :۔

"ان شعروں میں بھی سادگی بیان کے سوا نہ اصلیت ہے نہ جوش"

عسکری کو حالی کے نظریات ہی میں نہیں شخصیت میں بھی عیب نظر آتا ہے۔ لکھتے ہیں:۔

"حالی اپنی حدوں کے اندر بڑے غضب کی شاعری کی ہے لیکن ان کی شخصیت اتنی ٹھٹھری ہوئی تھی کہ وہ کئی طرح کی شاعری سے قطعاً بے نیاز تھے"

حالی کی شخصیت ٹھٹھر کیوں گئی تھی؟ اس کی دلیل پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں :۔

"جذبات کے تو وہ ضرور قائل تھے۔ لیکن جذب سے بچارے مولانا اتنے ڈرتے تھے کہ اپنی عقل کو بھی تھوڑی سی ڈھیل دینے کی ہمت نہیں کر سکتے تھے۔ روکھے پن کی مثال میں یہ شعر پیش کیا ہے :۔

"چرائی چادر مہتاب شب میکش نے جیحوں سے
کٹورا صبح دوڑا نے لگا خورشید گردوں پر"

"جذبات سے حالی ڈرتے ہوں یا نہ ڈرتے ہوں۔ لیکن ان کی باتیں مجذوب کی بڑ نہیں تھیں۔ اس لیے کہ انہوں نے یہ شعر قطعی طور پر روکھے پن کی مثال کے طور پر' جیسا کہ عسکری نے سمجھ لیا ہے' بلکہ روکھے پھیکے مضمون کو جس طرح استعارے کے

ذریعے آب و تاب کے ساتھ بیان کیا جا سکتا ہے۔ اس کی مثال کے طور پر پیش کیا ہے۔
اس کے ساتھ ہی یہ بھی کہہ دیا ہے کہ مجازی معنی" فہم سے بعید نہ ہوں۔ حالی لکھتے ہیں :۔

"بہر حال" شاعر کا یہ ضروری فرض ہے مجاز و استعارہ و کنایہ و تمثیل
وغیرہ کے استعمال پر قدرت حاصل کرے تاکہ ہر روکھے پھیکے مضمون
کو آب و تاب کے ساتھ بیان کر سکے۔ لیکن استعارے وغیرہ میں
اس بات کا خیال رکھنا ضروری ہے کہ مجازی معنی فہم سے بعید نہ ہوں
ورنہ شعر چیستان اور معما بن جائے گا۔ مثلاً نصیر کہتے ہیں :۔

"چرائی چادر مہتاب شب میکش نے جھوتی سے
کٹورا صبح دوڑانے لگا خورشید گردوں پر"

حالی کے اس بیان پر عسکری سوال کرتے ہیں کیا چیستاں میں شعریت نہیں ہوتی ؟
اگر عسکری "یادگارِ غالب" کو بھی پیش نظر رکھتے تو ان کو اپنی بات کا جواب مل
جاتا۔ یہاں حالی نے اس بات سے بحث ہی نہیں کی ہے کہ چیستاں میں شعریت ہوتی
ہے یا نہیں۔ انھوں نے تو صرف یہ کہا ہے کہ "بعید از فہم" استعارہ کی وجہ سے شعر
چیستان بن جاتا ہے۔

عسکری اس کے بعد لکھتے ہیں : "جذبات سے الگ ہو کر صرف کھیل کی خاطر
اشیا اور خیالات سے کھیلنے میں بھی ایک لطف ہے" حالی اور سرسید یہی تو دیکھ رہے
تھے کہ جب قوم و ملک پر ادبار کے بادل چھائے ہوئے تھے اس وقت بھی یہی کھیل جاری تھا۔
قوم و ملک سے بے پرواہ ہو کر پوری بے حسی کے ساتھ ہر چیز کو کھیل بنا کر لطف لینے
والے ہر زمانے میں رہے ہیں اور رہیں گے۔ عسکری خواہ مخواہ ان کے لئے اتنے پریشان
اور مضطرب ہیں کیوں کہ ایسی مخلوق ہر زمانے میں ہر دور میں بے حد و بے شمار ہوتی ہے۔

البتہ دوسری قسم کے لوگ جن پر عسکری نے چوٹیں کی ہیں وہ فلک کی برسوں کی گردش کے بعد خاک کے پردے سے نکلتے ہیں۔ خواہ وہ سرسید ہوں یا حالی یا ان کے رفقا یا پھر اقبال ظاہر ہے کہ ایسے لوگ ہی" ایسے لطف سے بارہ پتھر" الگ رہ سکتے ہیں۔

عسکری نے اپنے مغربی علما کے زور پر حالی کے تعلق سے لکھا ہے:

"حالی کی اس ساری بحث کا خلاصہ یہ ہے کہ "اصل زبان" الگ چیز ہے۔ استعارہ الگ چیز ہے۔

پھر وہ یہ بتاتے ہیں حالی کی بنیادی غلطی یہی ہے کیوں کہ "استعارے سے الگ زبان کوئی چیز نہیں"۔ زبان بذات خود استعارہ ہے"۔ اس لئے تقریباً ہر لفظ ہی ایک استعارہ ہے"۔ شاعر اور ادیب جو استعارہ تخلیق کرتا ہے۔ اسے زندہ استعارہ کہا جا سکتا ہے۔ پوری زبان کو استعارہ قرار دینا اور اسے" مردہ استعارہ" کہنا سب مغرب سے ماخوذ ہے۔ لیکن حالی نے آئی۔ اے۔ رچرڈس اور دوسرے مغربی علما سے پہلے اس فرق کو پوری طرح محسوس کیا تھا اور یہ بھی بتایا ہے کہ کس طرح استعارے اپنی زندگی اور تابندگی کھو کر" جزو زبان" بنتے ہیں۔ وہ" اصل زبان" کو استعارہ سے بالکل اسی انداز میں الگ کرتے ہیں جیسے کہ مغربی علمانے موجودہ زمانے میں کیا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ" زندہ" اور" مردہ" کے الفاظ کہیں سے ترجمہ کر کے استعمال نہیں کیے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مقدمہ شعر و شاعری، عسکری نے بڑے ہی جذب کے عالم میں پڑھی ہے۔ کیوں کہ خود انہوں نے اعتراف کیا ہے کہ "خواہ مخواہ بھڑک" کر انہوں نے یہ مضمون لکھا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ خواہ مخواہ ہی بھڑکنے کے سلسلے میں بھی انہوں نے حالی ہی کو قصور وار ٹھہرایا ہے۔ جذبات

حالی نے صاف الفاظ میں کہی ہے اس تک عسکری کی نظر نہیں گئی ہے۔ کیوں کہ حالی نے اصل زبان کو "استعارے" سے الگ نہیں کیا ہے بلکہ اسے "جزوِ زبان" قرار دیا ہے۔ حالی کی عبارت یہ ہے جو بالکل واضح ہے:۔

"اردو میں شعرا نے استعارے کا استعمال زیادہ تر محاورات کی شکل میں کیا ہے۔ کیوں کہ اکثر محاورات کی بنیاد، اگر غور کر کے دیکھا جائے تو استعارے پر ہوتی ہے۔ مثلاً جی اچٹنا اس میں جی کو ان چیزوں سے تشبیہ دی گئی ہے جو سخت چیز پر لگ کر اچٹ جاتی ہیں۔ جیسے کنکر، پتھر، گیند وغیرہ یا مثلاً جی بٹنا۔ اس میں جی کو ایسی چیز سے تشبیہ دی گئی ہے جو منقسم اور متفرق ہو سکے "آنکھ کھلنا" دل کملانا"، غصہ بھڑکنا، کام چلنا اور اسی طرح ہزار ہا محاورے، استعارے پر مبنی ہیں۔ اور یہ وہ استعارے ہیں۔ جن میں شعرا کی کارستانی کو کچھ دخل نہیں ہے بلکہ نیچرل طور پر بغیر تکرار اور تصنع کے، اہل زبان کے منہ سے وقتاً فوقتاً نکل کر زبان کا جزو بن گئے ہیں":

عسکری ایک عجیب و غریب منطق یہ پیش کرتے ہیں کہ حالی نہ صرف خود استعارے سے خائف ہیں بلکہ استعارے کا ڈر ساری قوم میں پیدا کر رہے ہیں وہ لکھتے ہیں۔

"بہر حال ان جیسے نقادوں کی تنگ نظرانہ عقل پرستی اور احتیاط پرستی نے اردو والوں کے دل میں استعارے کا خوف پیدا کر دیا"

عسکری کی یہ بے بنیاد الزام تراشی ایسے شخص کے بارے میں ہے جس شخص نے

نئے نئے استعارے استعمال کرنے کی تلقین کی ہے۔ جس نے استعارہ پر قدرت حاصل کرنے کے لیے کہا ہے۔ اسی کے تعلق سے یہ کہا جا رہا ہے کہ وہ استعارہ کا ڈر پیدا کر رہا ہے۔ صرف اس بنا کر کہ اس نے "بعید از فہم" استعارے استعمال کرنے سے منع کیا ہے اور متنبہ کیا ہے کہ یہ ایسا شخصی 'کھیل' ہوگا جس سے چیستاں بنانے والا خود لطف اندوز ہو سکے گا اور دوسرے اس کے اس "پر لطف کھیل" میں شریک نہیں ہو سکیں گے اور اس کی شاعری کو کبھی بھی قبول عام نصیب نہیں ہوگا۔ اور یوں وہ جیتے جی مر جائے گا۔ جیسا کہ خود ہماری آنکھوں کے سامنے ایسے شعرا اور ادیبوں کا حشر ہو رہا ہے۔ حالی نے یہ باتیں ٹھوس دلائل کے ساتھ کہی ہیں۔

وہ لکھتے ہیں :-

"جن لوگوں نے استعارے وغیرہ کے استعمال میں مذکورہ بالا اصول کو ملحوظ نہیں رکھا، ان کا کلام ہمیشہ نامقبول اور متروک رہا ہے۔ جیسے بدر چاچی کے قصائد جن میں نہایت بعید از فہم استعارے استعمال کئے گئے ہیں۔ کہیں آہوے مادہ سے آفتاب مراد لی ہے۔ کہیں اشک زلیخا سے کوکب۔ کہیں اعما سے برج عقرب کہیں برگ بنفشہ سے حروف، کہیں آب خشک سے پیالہ، کہیں پنج دریا سے پانچ انگلیاں اور اسی طرح کہیں زمین سے آسمان اور کہیں آسمان سے زمین۔"

عسکری نے حالی کے ان تمام خیالات کو نظر انداز کر دیا ہے۔ اور استعارے کے تعلق سے بہت ہی مختلف اور متضاد باتیں کہی ہیں۔ ایک طرف تو وہ کہتے ہیں بعید از فہم ہو کر ہی استعارہ، استعارہ بنتا ہے۔ دوسری طرف کہتے ہیں دیکھنا یہ ہے کہ

استعارہ کے ذریعہ " ایک معنی خیز وحدت کی تشکیل " ہوتی ہے یا نہیں۔ ایک طرف تو ان کا دعویٰ ہے۔ " استعارہ انسانی تجربے کی نسوں سے رستا ہے " یہ عقل و فضل کی بات نہیں۔ کیوں کہ " صحت مند انسان خواب دیکھے بغیر نہیں رہ سکتا " گویا بیمار انسان خواب نہیں دیکھا کرتا " اور یہ کہ " استعارے کی تخلیق ادب کا لازمی عمل ہے " دوسری طرف ایک ہی سانس میں وہ یہ بھی کہتے ہیں " آدمی اس عمل کو رد بھی کرسکتا ہے۔ اس پر بندھ بھی باندھ سکتا ہے۔ حالی کے ہاں چونکہ ذہنی الجھاؤ اور ژولیدہ بیانی نہیں ملتی اس لیے ان کے ہاں تنگ نظرانہ عقل پرستی ہے۔ " احتیاط پسندی " ہے۔

عسکری نے " یادگار غالب " میں استعارہ کے بارے میں جو کچھ کہا گیا ہے اس سے صرف نظر کی ہے۔ حالی استعارہ کو ادب کی " جان اور شاعری کا ایمان " کہتے ہیں۔ وہ اس بات پر بھی زور دیتے ہیں کہ " جدت مضامین اور طرفگی خیالات " تشبیہ اور استعارہ سے پیدا ہوتے ہیں۔ انہوں نے غالب کی عظمت اور انفرادیت کے تعلق سے یہ کہا ہے کہ انہوں نے " نئی نئی تشبیہیں ابداع " کی ہیں۔ اس لیے کہ " خیالات کی " جدت ان کو جدید تشبیہیں پیدا کرنے پر مجبور کرتی ہیں "۔ غالب کی دقت پسندی اور بعضوں کے نزدیک چیستاں گوئی کی مدافعت میں وہ کہتے ہیں " بعض اسلوب بیان مرزا کے مخترعات میں سے تھے۔ وہ یہاں تک کہتے ہیں کہ مرزا کے ابتدائی کلام کو مہمل و بے معنی کہو یا اس کو اردو زبان کے دائرے سے خارج سمجھو " لیکن پھر بھی ان کی عظمت کو یہ کہہ کر سراہتے ہیں کہ " اس سے ان کی غیر معمولی اپج کا خاطر خواہ سراغ ملتا ہے "۔ یہی نہیں ان کی ٹیڑھی ترچھی چالوں کو ان کی " بلند فطرتی اور غیر معمولی قابلیت و استعداد " گردانتے ہیں۔ اس کے

باوجود عسکری حیرت ہے کہ حالی کے پاس صرف "تنگ نظرانہ عقل پرستی" اور احتیاط پسندی دیکھتے ہیں۔ حالانکہ حالی نے غالب کے ان معنی خیز استعاروں کی وضاحت کی ہے جو دوسروں کے لیے بعید از فہم تھے" اگر اس کے باوجود بھی یہ کہیں کہ حالی استعارہ کا خوف پیدا کرتے ہیں تو اس کے جواب میں صرف یہ کہا جا سکتا ہے:

"حالی اور استعارے کا خوف!"

ترقی پسند تحریک اور اقبالؒ

ترقی پسند تحریک اُردو ادب کی ایک بڑی اور بہت ہی اہم تحریک رہی ہے۔ اُردو ادب میں بعض اہم اور بنیادی اور انقلابی تبدیلیوں کو راہ دینے کا سہرا بھی ترقی پسند تحریک کے سر رہا ہے۔ یہ تحریک بہت وسیع اور ہمہ گیر رہی ہے۔ اور اس نے اُردو ادب کے ہر شعبہ کو متاثر کیا ہے۔ ترقی پسند تحریک نے اُردو ادب کو کیا کچھ دیا۔ اس کا جائزہ بے لاگ انداز میں لینے کی ضرورت ہے۔ جہاں اُردو ادب کو ترقی پسند تحریک سے بہت سے فائدے پہنچے ہیں وہیں اسے بعض نقصانات بھی ہوئے ہیں۔ یہاں اس بات کا موقع نہیں ہے کہ ان تمام باتوں سے بحث کی جائے۔ البتہ اقبال صدی کی تقاریب کے موقع پر اقبال کے تعلق سے ترقی پسند تحریک کا جو کچھ رویہ رہا ہے۔ اس سے خود ترقی پسند تحریک کو اور اقبال کو فائدہ یا نقصان ہوا ہے۔ اس کا اگر جائزہ لیا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔

ترقی پسند تحریک نے اُردو ادب کو جو شاید سب سے بڑا نقصان پہنچایا وہ یہ کہ اس نے ادب کو اعتقاد کی کسوٹی پر پرکھنے کی طرح ڈالی۔ ترقی پسندوں نے اپنے اعتقاد کو ہر چیز کا معیار اور پیمانہ بنا لیا اور اسی پر اسے جانچ کر قبول کیا۔ ادب کو اعتقاد کی کسوٹی پر کسنے کا عمل نہ کبھی صحت مند رہا ہے اور نہ صحت مند ہو سکتا ہے۔

ادب کے آگے اعتقاد کی خندق کھود کر ترقی پسند تحریک نے جس طرح بہت سے ادیبوں اور ادبی کارناموں کو گرانے کی کوشش کی ہے۔ آج بالکل اسی کے نقشِ قدم پر چلتے ہوئے بعض ادیب اور نقاد اسی خندق میں پوری ترقی پسند تحریک اور ترقی پسند ادیبوں کو گرانے کی کوشش کر رہے ہیں۔ اور یہ لازمی و منطقی نتیجہ ہے خود ترقی پسندوں کے اختیار کردہ موقف کا۔

ترقی پسند تحریک سے پہلے نقاد اپنے اعتقاد کو ادبی قدروں پر کبھی فوقیت نہیں دیا کرتے تھے۔ ایسے شاعر اور ادیب جو کسی خاص نقطۂ نظر پر اعتقاد رکھتے تھے۔ وہ بھی تخلیقی ادب میں اپنے اعتقاد کی کسوٹی پر ادب کو پرکھنے اور کسنے کی کوشش نہیں کیا کرتے تھے۔ لیکن ترقی پسندوں نے اپنے مارکسزم پر اعتقاد کو سب کچھ سمجھ لیا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اقبال جیسا عہد آفرین اور عظیم شاعر بھی اس کسوٹی پر پورا نہیں اتر سکا۔ اقبال کی شاعرانہ عظمت کے تعین میں ترقی پسند نقادوں نے ایسی ایسی قلابازیاں کھائی ہیں جس کا جواب ملنا دشوار ہے صرف ترقی پسند نقاد ہی نہیں بلکہ کوئی بھی نقاد جب کبھی اپنے اعتقاد ہی کو سب کچھ سمجھ کر کسی شاعر پر تنقید کرے گا۔ وہ کبھی بھی صحیح نتیجے پر نہیں پہنچ سکے گا۔

ترقی پسند تحریک کا رویہ اقبال کے ساتھ جو کچھ رہا ہے۔ اس پہ نظر ڈالنے سے پہلے یہ دیکھنا ہوگا کہ متضاد اور متصادم اعتقادات جب ہوں تو نقاد کا رویہ کیا ہونا چاہیئے؟ نقاد کا اعتقاد اور فنکار کا اعتقاد بالکل متضاد ہو تب بھی فنکاری کی تخصیص اور تفہیم ممکن ہے یا نہیں؟ اعتقاد کا ٹکراؤ کہاں اور کس صورت میں پیدا ہوتا ہے؟ اس میں سمجھوتے کی کوئی صورت ہے بھی یا نہیں؟ اگر نہیں ہے تو پھر ہم اپنے عہد سے پہلے کے شاعروں کی عظمت اور اہمیت کو کس بنا پر قبول کرتے ہیں؟ جب کہ

ان کے اعتقادات اور نظریات ہم سے بالکل الگ اور مختلف ہیں۔ اور اگر کوئی مفاہمت اور سمجھوتے کی صورت موجود ہے تو وہ کیا ہے؟ نظریے اور اعتقاد کو ہم عصر شعرا کے سلسلے میں بہت زیادہ اہمیت حاصل ہو جاتی ہے؟ یہ اور اس قسم کے بہت سے سوالات ذہن میں ابھرتے ہیں۔ ان سوالوں کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں اور ان سوالوں کے جوابات پر ہی ہم کسی صحیح نتیجے پر پہنچ سکتے ہیں۔ اور ادب و اعتقاد میں جو تعلق ہے اور جو تعلق ہونا چاہیئے اس کو متعین کر سکتے ہیں۔

زمانے کی تبدیلی کے ساتھ اعتقادات اور نظریات میں تبدیلی آتی ہے ہم قدیم شعرا کے اعتقادات و نظریات کو نہ مانتے ہوئے بھی ان کی ادبی قدر و قیمت کا تعین کرتے ہیں۔ اس کی وجہ یہی ہے کہ ہم یہ جانتے ہیں کہ آج جو اعتقادات اور نظریات مروج ہیں وہ اس زمانے میں نہیں تھے۔ اس لیے ہمارا ایسا مطالبہ کرنا بیجا اور بے تکا ہے۔ ہمارا نقطہ نظر ایسی صورت میں یہ ہوتا ہے کہ فنکار نے مسرت پہنچاتے ہوئے کہاں تک ہم کو بصیرت عطا کی ہے؟ ہم ایسے فن پاروں میں یہ دیکھنے اور دکھاتے ہیں کہ فن کار نے اپنے خیالات کے اظہار میں کس سلیقے، ترتیب توازن اور تنظیم سے کام لیا ہے اور زندگی کے تعلق سے کونسی بصیرت عطا کی ہے۔ اس نے ہمارے فکر و خیال کو کہاں تک مہمیز لگائی ہے؟ یہ ایک حقیقت ہے کہ فنکاری عموماً محض فنکاری کے لیے نہیں ہوتی اور اگر ایسا ہو بھی تو فنکار کے اعتقادات فن میں لازمی طور پر جگہ پاتے ہیں۔ لیکن مجموعی اعتبار سے کسی بھی اعلیٰ ادبی کارنامے کا موضوع انسان ہوتا ہے انسان اور انسانیت کی وہ مجموعی طور پر عکاسی کرتا ہے۔ وہ انسانی زندگی کے تعلق سے ایسی بصیرت و بصارت عطا کرتا ہے جو اس سے پہلے ہماری دسترس میں نہیں تھی۔ انسان اور انسانیت کے تعلق سے وہ ہماری نظر لل

میں گیرائی اور گہرائی پیدا کر دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ حافظ کی شاعری پر ترقی پسند نقاد بھی سر دھنتے ہیں اور خراجِ تحسین پیش کرتے ہیں۔ کبیر کی عظمت کو بھی وہ مانتے ہیں۔ حالانکہ دونوں کی شاعرانہ عظمت اور قوت بہت کچھ ان کے اپنے اعتقاد اور نظریئے میں پنہاں ہے۔ آج ہم ان کی عظمت کو جو مانتے ہیں اس کی وجہ یہ نہیں کہ وہ ہمارے اعتقاد اور نظریئے کی کسوٹی پر پورے اترتے ہیں۔ بلکہ اس لیے کہ ہمارے پیشِ نظر ان کی شاعری کا وہ حسن ہوتا ہے جس میں انسانی جذبات و احساسات کی عکاسی ہوتی ہے۔ ان کی فنکاری انسان اور انسانیت کے گُن گاتی ہے ان کی تشبیہوں اور استعاروں میں وہ حُسن ہے اور بات کے کہنے کا ایسا انداز ہے جو دل میں اتر جاتا ہے ان کی شاعری انسانیت کو جو پیام دیتی ہے ان کے پاس جو دل سوزی اور دردمندی ملتی ہے وہ صرف ہمارے لئے ہی نہیں ساری دنیا کے انسانوں کے لئے سرمایہ حیات بن جاتی ہے۔

حافظ کے تصوف اور کبیر کی بھگتی سے اختلاف کرتے ہوئے بھی جب ترقی پسند نقاد ان کی شاعری کو خراجِ عقیدت پیش کر سکتے ہیں، تو پھر کیوں اقبال کی شاعری کی تحسین میں اقبال کے معتقدات ان کے لئے رکاوٹ بن گئے؟ اس کی سب سے اہم وجہ یہ ہے کہ اقبال ترقی پسندوں کے معمر ہم عصر تھے اور یہ کہ "آفتابِ تازہ" کو سب سے پہلے اردو ادب میں "بطنِ گیتی" سے پیدا ہوتے دیکھنے اور دکھانے کے باوجود اس کے آگے وہ سربسجود نہیں ہوئے تھے۔ یہی اقبال کے فکر و فن کی ایسی "کوتاہی" تھی جس سے صرفِ نظر کر لینا ان ترقی پسندوں کے لیے کسی صورت میں ممکن نہ تھا۔ کیوں کہ ۱۹۱۷ء ہی میں روس مارکسزم پر عمل پیرا ہو چکا تھا۔ اس کی کامیابی کی وجہ سے ساری دنیا کی نظریں روس کی طرف مرکوز ہو گئی تھیں۔ وقت کے گزرنے

کے ساتھ ساتھ مارکسزم مقبول ہوتا گیا۔ اور بیسویں صدی کی تیسری اور چوتھی دہائی میں یہ ساری دنیا کے ادب کا بھی ایک بے حد مقبول اور حد درجہ فیشن ایبل رجحان بن چکا تھا۔ اس لیئے اب اقبال اور اس دور کے شاعروں کے لیے گویا ضروری ہو گیا تھا کہ وہ مارکسزم پر ایمان لے آئیں۔ مارکسزم کو بھی تنقیدی نگاہ سے دیکھنا اقبال کا ایک ایسا کفر تھا جسے ترقی پسند نقاد جیتے جی معاف کرنے پر دکم از کم اس زمانے میں) تیار نظر نہیں آتے۔ اگر کوئی اس پر اعتقاد نہیں رکھتا تھا تو وہ طرح طرح کے القاب سے نوازا جاتا۔ وہ رجعت پسند کہلاتا تھا، وہ قدامت زدہ تھا" اور وہ فاشسٹ تھا۔ اس طرح ایک بالکلیہ غیر ادبی اندازِ فکر کو اپناتے ہوئے ترقی پسند نقادوں نے کبھی یہ سوچنے کی زحمت نہیں کی کہ اگر کوئی ان کی طرح ادب کو اپنے اعتقاد کی کسوٹی پر جانچنے لگے تو پھر خود ان کو بھی اسی صورت سے دوچار ہونا پڑیگا۔ اور انہوں نے جو کچھ بھی ادبی سرمایہ چھوڑا ہے خواہ وہ کتنا ہی اعلیٰ درجے کا کیوں نہ ہو؟ اس کسوٹی پر کس کر کوڑا کرکٹ کی طرح پھینک دیا جا سکتا ہے حالانکہ ترقی پسند ادیب و نقاد غیر شعوری طور پر اور کبھی شعوری طور پر یہ محسوس کرتے رہے ہیں کہ صرف مارکسزم پر یقین رکھنے سے نہ کوئی اعلیٰ درجے کا شاعر ہو سکتا ہے اور نہ بن سکتا ہے۔ اسی طرح اگر کوئی مارکسزم پر یقین نہ رکھے تو اس کی شاعری کا رتبہ صرف اس وجہ سے نہ بلند ہو سکتا ہے نہ پست، گو ۱۹۳۹ء (نیا ادب) ہی میں سجاد ظہیر نے بڑے ہی پتے کی بات کہی تھی، جسے اگر ملحوظ رکھا جاتا تو ترقی پسند تنقید کئی گمراہیوں سے بچ جاتی وہ لکھتے ہیں :۔

> "شاعر کا پہلا کام شاعری ہے" وعظ دینا نہیں، اشتراکیت و انقلاب کے اصول سمجھانا نہیں، اصول سمجھنے کے لیئے ہمیں نظمیں نہیں

چاہتیں۔ شاعر کا تعلق جذبات کی دنیا سے ہے، اگر وہ اپنے
تمام ساز و سامان، تمام رنگ و بو تمام ترنم و موسیقی کو پوری طرح
کام میں نہیں لائے گا۔ اگر فن کے اعتبار سے اس میں بھونڈا پن
ہو گا، اگر وہ ہمارے احساسات کو لطافت کے ساتھ بیدار کرنے
میں قاصر ہو گا تو اچھے خیال کا وہی حشر ہو گا جو دانے کا بنجر زمین
میں ہوتا ہے۔"

گو اقبال کی شاعری کی اہمیت کے تعلق سے انھوں نے بھی کچھ نہیں کہا ہے لیکن ادب کو ادبی اصولوں کی روشنی اور مجموعی طور پر ادب کا جو منصب ہے اور جو منصب ہونا چاہیئے وہ سجاد ظہیر کے پیش نظر ہے اس طرح کے متوازن انداز فکر کو ترقی پسندوں نے اہمیت نہیں دی ان کے پاس شاعری اور ادب کو اپنے اعتقاد کی کسوٹی پر کسنے کا اہتمام ملتا ہے اور اسی پر اصرار بھی کیا جاتا ہے۔ اقبال کے معتقدات کو سامنے رکھ کر ان کی شاعرانہ عظمت کو کم کرنے کی کوشش میں ترقی پسند نقادوں نے ایڑی چوٹی کا زور لگا دیا۔

اختر حسین رائے پوری لکھتے ہیں :-

"اقبال خطابت کا ترجمان ہے اور یہ درحقیقت زمانہ حال کی جدید
سرمایہ داری کے سوا کچھ نہیں .... فاشسٹوں کی طرح وہ
بھی جمہور کو حقیر سمجھتا ہے ...... اقبال کے کلام میں مشرق و مغرب
کا تنازعہ کوئی ترقی پسند خیال نہیں۔ بنیادی طور پر یہی تعصب
جاپانی فاشسٹوں میں پایا جاتا ہے"

مجنوں گورکھپوری جیسا متوازن نقاد بھی (ترقی پسندی کی رو میں بہہ جاتا ہے)

دیا جا سکتا ہے۔ "اقتصادیات کُل زندگی نہیں بلکہ صرف ایک عنصر ہے۔ جو لاکھ اہم سہی لیکن کسی دوسرے عنصر پر غالب نہیں ہو سکتا۔" اور خود احتشام صاحب بھی اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ اعلیٰ ادب زندگی کے حسن اور توانائی سے عبارت ہوتا ہے۔

اگر زندگی کے حسن اور توانائی کے مفہوم کو احتشام صاحب محدود کر دیں تو اور بات ہے لیکن ان کے الفاظ کو ان کے اصلی معنوں میں استعمال کیا جائے تو اقبال کی شاعری جتنی اس پر پوری اترتی ہے شاید ہی کسی اور کی شاعری پر اس کا اطلاق ہو سکے انہوں نے لکھا ہے :۔

"وقت کے ساتھ ساتھ میرا خیال پختہ ہوتا جا رہا ہے کہ اعلیٰ ادب اور اعلیٰ تنقید کی پہچان یہی ہے۔ کہ اس سے زندگی کے حسن اور توانائی کو سمجھنے اور اسے ابھارنے میں مدد ملتی ہے۔"

احتشام صاحب نے بڑے ہی بلیغ انداز میں اعلیٰ ادب کی پہچان کی وضاحت کی ہے۔ اگر صرف اس معیار ہی کو سامنے رکھا جائے تو اقبال کی شاعری کے کسی بھی گوشے سے انکار کی صورت ممکن نہیں لیکن احتشام صاحب چونکہ اسی عمومی اصول پر اقبال کی شاعری کو نہیں پرکھتے بلکہ صرف اپنے معتقدات کی کسوٹی پر اسے کس کر دیکھنا اور دکھانا چاہتے ہیں۔ اس لئے اقبال نے دہقانوں اور مزدوروں کے لیے بھی جو کچھ کہا ہے اسے صرف تخیل قرار دیتے ہیں انہوں نے لکھا ہے کہ :۔

"اقبال نے مزدوروں اور غریبوں کو اٹھنے اور جاگنے کی تلقین کرتے ہوئے بھی اپنے فلسفۂ خودی سے سماج کی بنیادی حقیقتوں کو پردے میں چھپا دیا۔ جس میں اجتماعی احساس ایک ثانوی چیز معلوم ہوتا ہے۔ آزادی کی بے پناہ خواہش تسخیر فطرت کی

بے پایاں آرزو اور جہد مسلسل کا پیغام سب تخیلی معلوم ہونے
لگتے ہیں۔"

تخیل کو احتشام صاحب جیسا نقاد شاعری کی کمزوری کے طور پر پیش کرے تو کہا جا سکتا ہے۔ شاعری میں تخیل ہی تو سب کچھ ہوتا ہے۔ شاعری کی جان اور ایمان ہی تخیل ہے ہو سکتا ہے کہ تخیل کے کوئی اور معنیٰ احتشام صاحب کے ذہن میں ہوں لیکن شاعری میں تخیل کی اہمیت سے انکا انکار کرنا اصل میں صرف اسی وجہ سے ہے کہ اقبال کا تخیل چونکہ مارکسی تخیل سے علاحدہ اپنی ایک انفرادیت رکھتا ہے اس لئے وہ اہم قرار نہیں پاتا۔ اور پھر یہ کہ اس بات کو بھی یہاں نظر انداز کر دیا گیا ہے کہ ایک اعلیٰ درجے کا شاعر اپنے انداز بیان سے اپنے رموز و علائم سے، اپنے استعارے اور تشبیہوں سے، الفاظ کے حسن کارانہ استعمال سے، اپنی پیکر تراشی سے اور مجموعی طور پر اپنے شاعرانہ فن اور کمال سے انسانی فطرت اور انسانی زندگی کے بعض ایسے پہلوؤں کو اپنی گرفت میں لے آتا ہے۔ جو زمان اور مکان کی قیود سے بالاتر ہوتے ہیں۔ سماجی اور مادی بنیادیں ہمیشہ بدلتی رہتی ہیں۔ جو شاعر صرف سماجی بنیادوں ہی سے چمٹے رہتے ہیں۔ سماجی بنیادوں کے بدلنے کے ساتھ ہی گمنامی کی اتھاہ گہرائیوں میں دفن ہو جاتے ہیں لیکن ایسے شاعر جو انسانی فطرت کے ازلی اور ابدی تقاضوں کو سامنے رکھتے ہیں۔ ان کی شاعری لافانی بن جاتی ہے "آزادی کی بے پناہ خواہش، تسخیر فطرت کی بے پایاں آرزو اور جہد مسلسل" یہ انسانی فطرت کے وہ پہلو ہیں جو ازلی اور ابدی ہیں۔ یہ ہر انسان کے لئے مسرت اور بصیرت کا خزانہ لاتے ہیں۔ خواہ سماج کی بنیادی حقیقتیں کچھ بھی کیوں نہ رہیں۔

اس طرح مختلف ترقی پسند نقادوں نے اقبال کی شاعری اور فلسفے کے

ساتھ انصاف نہیں کیا' اپنے معتقدات کی روشنی میں اقبال کو جانچنے کی فکر میں بعض بہت بڑے ترقی پسند نقاد بہت ہی دلچسپ اور بالکل متضاد قسم کے نتائج پر پہنچے ہیں۔ ایک طرف تو احتشام صاحب نے اقبال کی شاعری اور پیغام کو تخیلی اور خیالی قرار دے دیا ہے۔ جس کی حقیقی زندگی میں گویا کوئی اہمیت ہی نہیں۔ اسی بات کو اور ذرا واضح انداز میں احمد علی یوں پیش کرتے ہیں :-

"ٹیگور اور اقبال کی شاعری بیماری کی طرح زندگی سے گریز کرتی ہے اور حقیقت کو بھلانے کی خواہش سے پیدا ہوئی ہے اور باوجود اپنی خوبصورتی کے محض خواب و خیال ہے' بجائے اس کے کہ یہ ہماری قوت تنقید کو جگائے' ترقی کی ان قوتوں کو مدد دے جو سوسائٹی میں کام کر رہی ہیں۔ یہ ہم کو صرف بے عملی اور بے حرکتی کی طرف کھینچتی ہے' اس لیے رجعت پسند ہے"

اقبال کی شاعری کو احتشام صاحب نے تخیلی اور خیالی قرار دیا اور ان سے ایک قدم آگے بڑھ کر احمد علی نے یہ فتویٰ صادر کر دیا ہے کہ وہ بے عملی اور بے حرکتی کی طرف کھینچتی ہے۔ دوسری طرف ڈاکٹر عبدالعلیم صاحب جیسے نقاد ہیں جو اس کے بالکل برعکس اقبال کی شاعری کو اس قدر مرتی ثابت کرتے ہیں کہ ہندوستان میں الگ قومیت کا تصور اقبال کی شاعری سے پختہ ہوتا ہے اور اس قدر عمل پر اکساتی ہے کہ انگریزی سامراج کی پوری قوت جس کام کو پورا کرنے میں لگی ہوتی تھی اس کو اقبال کی "فکر بلند" پورا کر دیتی۔ وہ لکھتے ہیں :-

"اقبال بہت بڑے شاعر تھے اور ان کی عظمت کے قصیدے بہت لکھے جا چکے ہیں اور لکھے جاتے رہیں گے ان کی شاعرانہ اور فلسفانہ

حیثیت سے بھلا کون انکار کر سکتا ہے؟ لیکن یہ حقیقت بھی نظر انداز کرنے کے قابل نہیں کہ ہندوستانی مسلمانوں میں اپنی سلطنت الگ قائم کرنے کا جذبہ اور ہندوؤں اور مسلمانوں کی الگ الگ قومیت کا تصوّر اقبال ہی کی شاعری سے پختہ ہوا۔ اس طرح ان کی فکر بلند کے ذریعہ وہ کام پورا ہوا جس کو انگریزی سامراج کے نمائندے تہذیب و تمدن کے ہر گوشے میں اپنے مقدور بھر انجام دے رہے تھے۔"

علیم صاحب اور احتشام صاحب کی رائیں اقبال کی شاعری کے تعلق سے بے حد متضاد ہیں اور دونوں میں زمین آسمان کا فرق ہے اس کی وجہ صرف یہ ہے کہ دونوں نے مارکسی عقیدے کی عینک سے دیکھنے کی کوشش کی ہے اس لیے اتنے مختلف اور متضاد نتائج پر پہنچے ہیں اگر یہ رائے کسی قدر بھی ٹھیک ہوتی یا اس عینک سے واقعی کچھ نظر آ سکتا تو اتنی مختلف سمتوں میں یہ دونوں نقاد ہرگز نہیں پہنچ سکتے تھے جس سے صاف طور پر یہ ثابت ہوتا ہے کہ یہ نقطۂ نظر سرے ہی سے غلط ہے اور اس نقطۂ نظر کے ذریعہ نقاد کیسا ہی بالغ نظر کیوں نہ ہو صحیح نتیجے پر نہیں پہنچ سکتا۔ بعض نقادوں اور ادیبوں نے اس میں توازن پیدا کرنے کی کوشش ضرور کی ہے لیکن ان کی کوششیں زیادہ بار آور ثابت نہیں ہوئیں پھر ماضی کے سرمائے کے تعلق ہی سے چونکہ انہوں نے ترقی پسندی کی انتہا پسندی کے خلاف آواز اٹھائی تھی اس لیے بھی اقبال اور دوسرے ہم عصر ادیبوں اور شاعروں پر اس کا اطلاق نہیں کیا گیا۔ البتہ جو خالص قسم کے مارکسی نقاد نہیں تھے اقبال کے تعلق سے صحیح نقطۂ نظر اپنایا ان میں آل احمد سرور اور عزیز احمد سب سے زیادہ اہم ہیں جنھوں نے اقبال کی شاعری کے تعلق سے ترقی پسند نقادوں کے اختیار کردہ غلط نقطۂ نظر کی تردید کی۔

سبط حسن نے فلسفۂ شاہین کا تجزیہ کرتے ہوئے کہا تھا :۔

"شاہین کا فلسفہ اسی اقتدار پرستی کا نتیجہ ہے جس کی تلقین اقبال نے یورپ کے آخری سفر اور مولینی سے ملاقات کے بعد شروع کی۔۔۔ ۔۔۔۔۔ اس نے شاہین اور آفتاب کو جان بوجھ کر چنا ہے کیونکہ ان میں وہ خصوصیات پائی جاتی ہیں جو اقبال کے مکمل انسان میں ہونی چاہئیں اقبال ان پرندوں کو اس وجہ سے نہیں پسند کرتا کہ وہ خوش رنگ، خوش گلو، امن پسند، یا تعمیر پرست ہیں بلکہ اس وجہ سے پسند کرتا ہے کہ وہ مجاہد ہیں جابر و قاہر ہیں بلندی کی طرف جاتے ہیں کسی سے خوف نہیں کھاتے کیا بیسویں صدی کا مرد کامل ایسا ہی ہوگا ؟ کیا انسان کی روحانی و مادی ترقی فلسفۂ شاہین کی مرہونِ منت ہوگی ؟"

عزیز احمد نے اس غلط اندازِ فکر اور فلسفۂ شاہین کے غلط تجزیئے کے بارے میں لکھا تھا :۔

"اقبال کے شاہین کو جبر قرار دینا بڑی غلطی ہے۔ جبر ایک ایسے فلسفہ کے لیے جو خیر و شر دونوں کا قائل ہے ایک ہی معنی رکھتا ہے یعنی دوسروں کے حقوق چھیننا یا دوسروں کی محنت سے فائدہ اٹھانا لیکن اقبال کا شاہیں بلند پروازی اور خیر کی طاقت کا رمز (SYMBOL) ہے جبر کا نہیں طاقت اس لیے ضروری ہے کہ اس سے انسان مظلوم نہیں بن سکتا اور مظلوم بننا ایک ایسی کمزوری ہے جس کو اقبال اور قدرت دونوں ہی بہت حقارت سے دیکھتے

ہیں۔ اقبال نے کہیں دوسرے تمدنوں، قوموں یا دوسرے مذہبوں کے حقوق کو پامال کرنے کی ہدایت نہیں کی۔ اپنے حقوق کی حفاظت کے لیے بے انتہا طاقت مہیا کرنے کی البتہ تلقین کی ہے۔"

اگر یہ شاہین طاقت نہ ہوتی تو اسٹالن گراڈ کا تحفظ ممکن تھا؟ کیا آج سوویت روس کی فوجیں وارسا اور بوڈاپسٹ تک دشمنوں کا پیچھا کر سکتی تھیں؟"

لیکن خالص قسم کے مارکسی نقادوں پر ایسی باتوں کا اثر کم ہی ہوا ہے کیوں کہ مارکسی نقادوں کا موقف بنیادی طور پر جو غلط تھا، اس کے تعلق سے کچھ نہیں کیا گیا تھا وہ صرف اپنے عقیدے ہی کی روشنی میں سب کچھ دیکھنا چاہتے تھے۔ وہ نہیں جانتے تھے کہ جب دوسرا بھی کوئی الگ عقیدہ رکھے تو پھر کیا کیا جائے اس لئے انہوں نے یہ طے کر لیا تھا کہ جو کوئی بھی ان سے الگ عقیدہ رکھے وہ غلط ہے۔ اس کی ساری ادبی اور شعری کاوشیں غلط اور بے فائدہ ہیں۔ ترقی پسند ادیبوں اور نقادوں نے اپنے اس اندازِ فکر سے اقبال کی شاعرانہ عظمت کو سمجھنے میں بڑی رکاوٹیں پیدا کر دیں۔ اقبال ایک خاص فرقے کے شاعر سمجھ لئے گئے قومی نظریئے کے بانی قرار دیئے گئے پاکستان کے تصور کو مستحکم کرنے والے ثابت کئے گئے حد یہ کہ وہ صرف پاکستان کے شاعر سمجھ لئے گئے ان غلط اندیشوں کا سلسلہ کم و بیش اب تک جاری رہا اب البتہ بادل چھٹ رہے ہیں اور اقبال کی شاعرانہ عظمت اپنے پورے جاہ و جلال کے ساتھ روشنی بکھیر رہی ہے۔

ادھر خود ترقی پسند تحریک اور ادیبوں اور شعرا کو اس غلط اندازِ فکر سے نقصان پہنچا۔ وہ اقبال کی شاعری سے اتنے فیض یاب نہیں ہو سکے جتنے کہ ہو سکتے تھے اور جتنا انہیں ہونا چاہیئے تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ اقبال کے علاوہ میر اور غالب اردو کے

ایسے شاعر رہے ہیں جنھوں نے آنے والی نسلوں کو مسلسل اور متواتر متاثر کیا ہے،
ہماری پوری شاعری اِن ہی کے سائے میں پروان چڑھی ہے اس لئے کوئی بھی
ادبی تحریک ایسی نہیں رہی ہے جو ان کے اثر سے باہر ہوسکے ۔ میر نے جذبے کی
شدت کو لہجے کی نرم آنچ دی ہے، غالب کے ہاں جذبے کی شدت لہجے کی شدت
سے ہم آہنگ ہوتی ہے اور اقبال کے پاس جذبہ، لہجہ اور فکر ایک ایسے لپکتے شعلے
میں تبدیل ہو جاتی ہے جس کی روشنی سے دل و دماغ دونوں روشن اور منور ہو جاتے
ہیں ۔ اقبال کی شاعری کی یہ شعلہ آسامی ایسی ہے کہ اگر کوئی کور چشم اس روشنی سے
فائدہ حاصل نہ کرنا چاہیے تو بھی وہ اس کی حدت سے اپنے جسم و جان کے لئے
گرمی حاصل کرنے پر اپنے آپ کو مجبور پاتا ہے اس لئے اس بات کا سوال ہی
پیدا نہیں ہوتا کہ ترقی پسند تحریک نے اقبال سے فائدہ حاصل نہیں کیا ہے یا اس
کے اثر سے محفوظ رہی ہے کیوں کہ اقبال کے پاس رموز و علائم، اظہار و ابلاغ کے اسالیب،
فن کی منزلیں، لہجے کے روپ، آہنگ اور لے کی جھنکاریں، داخلی اور خارجی دنیا
کی عکاسی، غرض فکر و فن کی اتنی اور ایسی رنگا رنگی، قدرت و جدت اور شستگی
اور شائستگی، بصیرت اور بصارت ملتی ہے کہ اس سے دامن بچا کے نکل جانا محال
ہی نہیں ناممکن ہے۔ اسی لئے ترقی پسند تحریک کا کوئی بھی شاعر ہو اور کتنا ہی بڑا
شاعر ہو، باوجود اپنی عقیدہ پرستی کے، اقبال کے فکر و فن کا خوشہ چیں رہا ہے
اقبال نے اردو نظم اور اردو غزل کو اتنے غیر معمولی امکانات سے روشناس کر دیا
تھا کہ آنے والے شاعروں کے لئے یہ ممکن نہ تھا کہ وہ اس سے استفادہ کئے بغیر ایک
قدم بھی آگے بڑھا سکیں لیکن ترقی پسند تحریک کے جاننے والے اپنے عقیدہ کو مقدم
سمجھنے کی وجہ سے ایک عجیب و غریب ذہنی کشمکش میں مبتلا نظر آتے ہیں ۔ بعض

ایسے رہے ہیں جن کا اوپر ذکر ہو چکا ہے جنہوں نے اقبال کو رجعت پسند یا فاشسٹ وغیرہ کہہ کر اس کی پوری شاعری کو رد کرنے کی کوشش کی۔ بعض ایسے رہے ہیں جو کعبہ و کلیسا کشمکش میں گرفتار ہو گئے کیونکہ وہ اپنی ادبی بصیرت کی وجہ سے اقبال کی عظمت کو ماننے پر مجبور تھے دوسری طرف ان کا عقیدہ چونکہ اقبال کے معتقدات سے میل نہیں کھاتا تھا اس لیے انھوں نے اقبال کی عظمت کو بڑے ہی ذہنی تحفظات کے ساتھ قبول کیا ہے اور ایسے نقادوں میں علی سردار جعفری خاص طور پر اہمیت رکھتے ہیں۔ جعفری صاحب چونکہ شاعر بھی ہیں اور نقاد بھی اس لیے ان کے پاس یہ کشمکش بے حد واضح اور بہت ہی دلچسپ انداز میں سامنے آتی ہے'۔

گو وہ آج اس کشمکش سے نکل چکے ہیں۔ "اقبال شناسی" میں انہوں نے اپنے معتقدات کی روشنی میں اقبال کو پرکھنے کی کوشش نہیں کی ہے۔ یہ عمل غیر شعوری رہا ہے۔ وہ اپنے عقیدے کو اب بھی عزیز رکھتے ہیں لیکن اب وہ اسے اقبال کے عقیدے سے متصادم ہونے نہیں دیتے۔ بلکہ صرف ادبی قدروں کو ملحوظ رکھتے ہوئے اقبال فہمی اور اقبال شناسی میں اہم رول ادا کر رہے ہیں۔ ترقی پسند تحریک کے زور کے زمانے میں ان کا رویہ اقبال کے ساتھ کچھ اور رہا ہے۔ یہاں چونکہ بحث اقبال اور ترقی پسند تحریک کی ہو رہی ہے "تاریخ ادب میں ترقی پسندوں کا جو انداز اقبال کے ساتھ رہا ہے وہ جب بھی زیر بحث آئے گا اس وقت جعفری صاحب کے آج کے رویئے کو نہیں بلکہ اس زمانے کے رویئے سے بحث ہو گی۔

آج ترقی پسند تحریک کے علم برداروں میں اہم اور معتبر نام اور شخصیت جعفری صاحب کی بھی ہے اور ترقی پسند ادیبوں کی اس نسل میں جو ۱۹۳۶ء کے بعد اردو ادب پر چھا گئی تھی۔ ہندوستان میں شاید صرف جعفری صاحب باقی رہ گئے ہیں۔

جعفری صاحب کی کتاب "ترقی پسند ادب" ایسے ادیبوں کی ذہنی کشمکش کی مکمّل عکاسی کرتی ہے۔ جو ادبی بصیرت رکھتے تھے لیکن ادبی قدروں سے زیادہ اپنے عقیدے کو عزیز رکھتے تھے۔ ان کا عقیدہ انہیں ایک طرف لے جاتا تھا اور ان کی ادبی بصیرت دوسری طرف ان دونوں میں وہ مفاہمت کی کوئی دوسری صورت نکال نہیں پا رہے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ بیک وقت اقبال کی تعریف بھی کرتے ہیں اور ان کی مذمت بھی کرتے ہیں" سردار جعفری چونکہ ایک اہم شاعر اور ایک باشعور نقاد بھی ہیں اس لئے ان کی رائیں بڑی اہمیت رکھتی ہیں۔ دوسری اہم بات یہ کہ کٹر قسم کے ترقی پسندوں میں سردار جعفری تنہا ہیں جو اقبال کے سلسلے میں بہت کچھ توازن اور اعتدال سے کام لیتے نظر آتے ہیں۔ لیکن وہ اپنے عقیدے کو چونکہ ادبی تنقید میں اولیت دینے پر مجبور تھے اس لئے وہ بھی اس زمانے میں اقبال کی عظمت اور شاعرانہ مرتبہ کو پوری طرح پیش کرنے سے قاصر رہے ہیں۔ سردار جعفری کی اس سلسلے میں جو ذہنی کشمکش سامنے آتی ہے وہ بہت ہی دلچسپ ہے اور ادبی تنقید میں جب عقیدہ پرستی حائل ہوتی ہے تو منزل کے قریب پہنچتے پہنچتے نقاد جس طرح بھٹک جاتا ہے اس کی بڑی ہی روشن مثال ہے۔

سردار جعفری نے اپنی کتاب "ترقی پسند ادب" میں اقبال کی اہمیت اور اس کے اثر کو قبول کرنے کی تین اہم وجوہات ظاہر کی ہیں سب سے پہلی وجہ وہ یہ بتاتے ہیں کہ "اقبال نے آرٹ اور شاعری پر فریضہ عائد کیا کہ وہ جدوجہد حیات میں ہمارا ساتھ دے" دوسری وجہ وہ یہ بتاتے ہیں کہ "اقبال نے سامراج اور سرمایہ دار کے خلاف جس نفرت کا اظہار کیا ہے اس کی مثال اس سے پہلے کے اردو ادب میں نہیں ملتی"۔ سردار جعفری نے اقبال کو صحیح طور پر سمجھنے اور سمجھانے

کی کوشش کی لیکن فوراً ہی اِن کا عقیدہ ان کو دوسرے راستے پر ڈال دیتا ہے، وہ یہ ضرور مانتے ہیں کہ اِس کا علاج اقبال نے "انقلاب" تجویز کیا ہے، جو بالکل صحیح ہے مگر اس کے ساتھ ہی اقبال نے انقلاب کے بعد جو راستہ دکھایا ہے، وہ چونکہ مارکسی راستے سے علیحدہ ہے لہذا وہ اِن کے نزدیک قدامت پرستی ہے اور سرمایہ داری کو ہی زندگی عطا کرنے والا ہے وہ لکھتے ہیں کہ :۔

"یہاں تک بات ٹھیک ہے لیکن جب انقلاب کے بعد نئے نظام کا سوال آتا ہے تو اقبال قدامت پرستی کے شکار ہو جاتے ہیں اور ایسا نظام پیش کرتے ہیں، جو سرمایہ داری کو نئی زندگی عطا کرتا ہے۔"
اس کے بعد سردار جعفری تیسری وجہ یہ بتاتے ہیں کہ "اقبال نے ہمیں انسان کا جو عظیم الشان تصور دیا ہے ۔ وہ پہلے کے اردو ادب میں اور کہیں نہیں ملتا۔"

غضب تو یہ ہے کہ اتنے صحیح نتیجے پر پہنچنے کے باوجود صرف اپنے عقیدے کی روشنی میں اس میں بھی ایک کوتاہی نظر آتی ہے ۔ اور وہ یہ کہے بغیر نہیں رہ سکے "کاش ! اقبال یہ بھی دیکھ سکتے کہ " احترام آدمی " کا زرین اصول اور نصب العین صرف غیر طبقاتی سماج میں عملی جامہ پہن سکتا ہے" اس طرح ہر جگہ اقبال کے تصورات کی کوتاہیوں کو نمایاں کرتے ہوئے سردار جعفری اقبال کی شاعری کی عظمت اور اثر کو ان الفاظ میں خراج عقیدت پیش کرتے ہیں ۔

"ابھی تک اردو زبان نے اقبال سے بڑا شاعر پیدا نہیں کیا ہے وہ ہمہ گیری اور وسعت ابھی کسی اور شاعر کو نصیب نہیں ہوئی جو اقبال کی شاعری میں پائی جاتی ہے۔"

...یک شاعری کو یہ خراجِ عقیدت پیش کرتے ہوئے بھی وہ اقبال کی شاعری کے "تضاد" نمایاں کرتے ہیں، انہوں نے لکھا ہے :۔

"یہ قومی تحریکِ آزادی کے ابتدائی ابال کا زمانہ تھا جو اپنے سارے تضاد کو لے کر اقبال کی شاعری میں ڈھل گیا"۔

وہ آخر میں یہ اعتراف ضرور کرتے ہیں کہ :۔

"اقبال نے ان تصورات سے اردو شاعری کو نئی سطح پر پہنچا دیا۔ اور آج یہ سب تصورات ترقی پسند شاعری کی رگوں میں خون کی طرح دوڑ رہے ہیں، ہم اس سرمایہ کی قدر کرتے ہیں اور اس کے لئے اقبال کے بغیر ہم اپنی موجودہ شاعری کا تصور ہی نہیں کر سکتے۔ وہ شعر میں نے جو غالب کے لیے لکھا ہے، اقبال پر بھی صادق آتا ہے :۔

تیرے نغموں کے اثر سے نغمہ ساماں ہم بھی ہیں
تیرے گلشن کی بدولت گل بداماں ہم بھی ہیں

لیکن مجموعی طور پر سردار جعفری نے اقبال کی شاعری کو ان کے فلسفۂ فکر سے الگ کر کے دیکھنے اور دکھانے کی کوشش کی ہے کیوں کہ سردار جعفری اپنے عقیدے کے لحاظ سے اقبال کے پیام اور فکر میں "زہر" گھلا ہوا پا رہے تھے۔ اس لئے وہ اقبال کے پیام کے سلسلے میں اس نتیجے پر پہنچتے ہیں۔

"اقبال کا پیام بڑا تھا لیکن اپنے عہد کے الجھاوؤں سے آزاد نہ ہو سکا۔ اس لئے شاعری میں زندگی بخش رجحانات، زہریلے رجحانات کے ساتھ اس طرح پیوست ہو گئے ہیں جیسے دودھ

میں پانی ملا دیا گیا ہو یا پانی میں رنگ گھول دیا گیا ہو۔"

یہاں سردار جعفری نے ایسی مثالیں دی ہیں جس سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اقبال کی پوری شاعری زہر ملی تھی گو شعوری طور پر ان کا یہ مقصد نہیں۔ لیکن اپنی عقیدہ پرستی کو تنقید میں لازمی طور پر سامنے رکھنے کی وجہ سے وہ ایسے غلط نتیجے پر پہنچے ہیں، اس لئے وہ یہ ثابت کرنا چاہتے ہیں کہ اقبال کی شاعری اور فلسفے میں ہم آہنگی نہیں اور ان کے پیام اور فلسفے کی وجہ سے ان کی شاعری کو نقصان پہنچا ہے وہ لکھتے ہیں:۔

"یہ اقبال کا مستقل تضاد ہے کہ وہ اپنی شاعری میں حسین و جمیل دنیا کی تشکیل کرنا چاہتے ہیں ان کا فلسفہ اس دنیا کے تباہ کرنے والے افراد کی پیدائش میں مدد کرتا ہے، اس لئے اقبال کی شاعرانہ شخصیت کو ان کی فلسفیانہ شخصیت سے الگ کر کے یہ کہنا پڑتا ہے کہ وہ بڑے شاعر ہیں اور فلسفی چھوٹے"۔

معلوم نہیں یہ موشگافی کن بنیادوں پر صحیح تسلیم کی جا سکتی ہے کیوں کہ سردار جعفری کے نزدیک اور خود ان کے الفاظ میں ہیئت اور موضوع کو الگ نہیں کیا جا سکتا، وہ اپنی کتاب "ترقی پسند ادب" میں ایک جگہ لکھتے ہیں:۔

"ہیئت اور موضوع کے سوال کو اس طرح پیش کرنا غلط ہے کوئی بھی سنجیدہ ادیب ہیئت اور موضوع کو ایک دوسرے سے الگ نہیں کرے گا۔ کیونکہ بغیر ہیئت کے موضوع کا اور بغیر موضوع کے ہیئت کا تصور ہی نہیں کیا جا سکتا"

لیکن اقبال کے سلسلے میں سردار جعفری کے نزدیک پوری انسانی تاریخ ایسے ہی [illegible] ن اور مسولینی کی شکل

کرتے ہیں، اس لیئے کہ اقبال کا فلسفہ اور پیام ان کے عقیدے سے میل نہیں کھاتا" حالانکہ اقبال کا فلسفہ و پیام ان کی شاعری، اور ان کی شاعری ان کا فلسفہ و پیام ہے۔ ایک کو دوسرے سے الگ کر کے دیکھا ہی نہیں جا سکتا، خود سردار جعفری کو بڑی شدت سے یہ احساس ہے کہ اقبال کا فلسفہ و پیام ان کی شاعری میں ایسے گھلے ملے ہیں جیسے دودھ میں پانی یا پانی میں رنگ، لیکن اس کے باوجود سردار جعفری اپنی بات کی نفی آپ کرتے ہیں اور اقبال کی شاعری کو ان کے فلسفے سے الگ کرنے کی کوشش کرتے ہیں، اور انہیں بڑا شاعر اور چھوٹا فلسفی مانتے ہیں یہ تضاد مسلسل اور مستقل طور پر ترقی پسند نقادوں اور شاعروں کے پاس ملتا ہے، اس سلسلے میں ایک اور بات جس کو سبط حسن سے لے کر سردار جعفری تک تمام اہم ترقی پسند نقادوں نے پیش کی ہے، وہ یہ ہے کہ اقبال نے بعض ایسے افراد کی تعریف و تحسین کی ہے جو شہنشاہیت، ڈکٹیٹر شپ اور فاشزم کے نمائندے رہے ہیں۔ سبط حسن لکھتے ہیں:۔

> "اقبال شخصیت پرست ہے، تحریک پرست نہیں، اس کے کلام میں غالباً تین درجن گزری ہوئی ہستیوں کے تذکرے ملیں گے۔ ان میں سقراط بھی ہے، ہیگل بھی، طارق بھی ہے اور خالد بھی۔ غالب بھی ہیں اور مولانا روم بھی۔ لینن بھی ہے اور مولینی بھی ۔۔ اور ڈیوک ونڈسر، نادر شاہ اور امان اللہ خان بھی۔ یہ سچ ہے کہ اس کے افراد کسی نہ کسی تحریک کے نمائندے ضرور ہوتے ہیں۔ لیکن اقبال نے ان کی تحریکوں پر زور نہیں دیا۔ ہمیشہ ان کی شخصیتوں کو ہو سکا۔ اس لئے اسی وجہ سے اقبال اقتدار پرست ہے اور دیوانگی رجحانات کے ساتھ اس طرح وہ ہر قوت کا استقبال کرتا ہے۔

ہر صاحب اختیار سے متاثر ہوتا ہے، قوت و اقتدار کی مدح سرائی
اس کی شاعری کا اضطراری پہلو ہے اور اس دھن میں وہ تحقیق و
جستجو اور تمیز کو خیر باد کہہ دیتا ہے "

یہاں جس لب و لہجہ میں بات کہی گئی ہے، تنقید میں جس اعتدال، توازن اور ضبط اور شائستگی کا ثبوت دیا گیا ہے۔ ہونا تو یہ چاہیئے تھا کہ آنے والے نقاد بھی اسی روش کو اپناتے تاکہ صحت مند اور متوازن تنقید رواج پا سکتی لیکن اردو ادب کی یہ بدقسمتی رہی ہے کہ اس تنقیدی روش کو جو بعض ترقی پسند نقادوں نے چھوڑی تھی۔ اختیار نہیں کیا گیا۔ بہرحال اس تنقیدی شاہکار میں سبط حسن صاحب نے جس "تحقیق و جستجو اور عقل و تمیز" سے کام لیا ہے۔ وہ اس بات سے صاف طور پر ظاہر ہے کہ وہ بات شروع کرتے ہیں یہ کہہ کر کہ اقبال "شخصیت پرست" تھے اور تان ٹوٹتی ہے اس بات پر کہ اقبال اقتدار پرست تھے، معلوم نہیں سبط حسن صاحب نے کس تحقیق و جستجو سے یہ بات معلوم کر لی کہ مولانا روم بھی صاحب قوت و اقتدار تھے۔ سقراط بھی، ہیگل بھی اور غالب بھی۔ معلوم نہیں سبط حسن اقبال کو "شخصیت پرست" ثابت کرنا چاہتے ہیں یا "اقتدار پرست"؟ اب شاید یہ موجودہ تحقیق و تنقید کا کام ہے کہ وہ اقبال کو کیا ثابت کرنا چاہتے تھے۔؟ اس کا پتہ لگائے۔

بات سردار جعفری کی تنقید کی چل رہی تھی لیکن ان کے پیش رو کی بعض باتیں زیر بحث آ گئیں۔ ان باتوں سے مقصود یہ ہے کہ سردار جعفری نے بھی اقبال کو "شخصیت پرست" ثابت کرنے کی کوشش کی ہے، وہ لکھتے ہیں :۔

"اقبال نے اپنے شاہین کو تیمور، ابدالی، نپولین اور مسولینی کی شکل میں دیکھا تھا۔ اور اقبال کے نزدیک پوری انسانی تاریخ ایسے ہی

خودی سے سرشار افراد کے اشاروں پر چلتی ہے اور فوق البشر
کی تلاش میں ہے یہ انفرادیت پرست اور ہیرو پرستی خالص
ایسا تصور ہے جو اپنی آخری شکل میں فاشسٹ ڈکیٹر کا
روپ دھار لیتا ہے"

یہ بات حیرت ناک ہے کہ اقبال پر شخصیت پرستی یا ہیرو پرستی کا الزام مختلف
ترقی پسند نقادوں نے لگایا ہے حالانکہ اقبال قطعی طور پر شخصیت پرست تھے نہ ہی
ہیرو پرست ہیں، وہ شخصیتوں کے نہیں ان کی صفات کے گرویدہ تھے، وہ اپنے فلسفے
کے محور و مرکز یعنی "خودی" کی صفت کو جس کسی میں کسی حد تک بھی پاتے ہیں تو وہ
اس کی تعریف و تحسین کرتے ہیں، حد یہ کہ وہ ابلیس میں بھی چونکہ خودی کے اظہار کو
دیکھتے ہیں اس لئے اسے بھی اہمیت دیتے ہیں لیکن صرف اس بنا پر انہیں اگر کوئی شیطان پرست
قرار دے دے تو اس کا کسی کے پاس کیا علاج ہے؟ اقبال اقتدار پرست نہیں تھے
بلکہ خودی کو اہمیت دیتے تھے "خودی" میں اور اقتدار پرستی میں جو فرق ہے اس کا
اظہار تحصیل حاصل ہے۔ حد یہ کہ "خودی" پر بھی پابندی عائد کرنا چاہتے ہیں۔
کیونکہ اقبال جانتے ہیں کہ خودی کا بے روک اظہار کتنا خطرناک ہوتا ہے۔

مسولینی، نپولین، تیمور اور ابدالی وغیرہ جیسے انسانوں کی کیا حقیقت ہے؟
یہ فرشتے کو بھی شیطان بنا کر چھوڑتے ہیں۔ اقبال چونکہ خودی کی پوری طرح
پرورش بھی کرنا چاہتے ہیں اور اس پر ایک بندش بھی عائد کرنا ضروری سمجھتے
ہیں۔ یہ ایک ایسا مسئلہ ہے جس کا حل ان کو اسلام کے سوا کہیں اور نظر نہیں آیا۔
اسی لئے وہ اسلام کی طرف رخ کرتے ہیں کیونکہ اقبال محسوس کرتے ہیں کہ اسلام کا پہلا
اور بنیادی کلمہ لَا اِلٰہَ اِلَّا اللّٰہ ہے۔ لَا اِلٰہَ کی ضرب سے دنیا کی بڑی سے بڑی طاقت اور

قوت ٹوٹ جاتی ہے اور خودی کی نمود کے لیے بے پناہ گنجائش نکل آتی ہے اور لاالٰہ کی وجہ سے ایک بندش بھی عائد ہو جاتی ہے اور جو شخص اپنے دل کی تمام گہرائیوں سے لاالٰہ الااللہ پر یقین رکھتا ہو وہ نہ شخصیت پرست ہو سکتا ہے کہ اقتدار پرست نہ ہیرو پرست "اصل میں اقبال کا عقیدہ تھا کہ ساری انسانیت کی نجات لاالٰہ الااللہ میں ہے کیوں کہ انسان کی عظمت اسی میں چھپی ہوتی ہے کہ اس کی خودی پوری طرح پھلے پھولے لیکن تخریب کی طرف رخ نہ کرے اور "احترام آدمی بھی اسی صورت میں مکمل ہو سکتا ہے اقبال انسان کی عظمت ظاہر کرنے کے لئے اسے اسلام کا ہیں انسانیت کا کلمہ قرار دیتے ہیں کہنے کا مطلب یہ کہ اقبال پر شخصیت پرستی یا ہیرو پرستی کا الزام کوئی بنیاد ہی نہیں رکھتا بلکہ اس بات کا دعویٰ کیا جا سکتا ہے کہ اقبال کے فلسفے اور پیام سے غفلت برتنے کی وجہ سے ترقی پسند تحریک کو سخت ترین نقصان پہنچا اور اسی وجہ سے جتنی ہیرو پرستی اور شخصیت پرستی ترقی پسند تحریک میں ہوئی اُردو ادب میں کبھی بھی نہیں ہوئی ترقی پسند شعرا نے اسٹالین کو جس طرح جھک جھک کے سلام کیا ہے وہ شخصیت پرستی اور ہیرو پرستی کی ایسی روشن بلکہ بدترین مثالیں ہیں جس کا جواب اردو ادب میں مشکل ہی سے ملے گا۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ ترقی پسند شعرا نے اسٹالین کی صرف شخصیت ہی کو سامنے رکھا تھا۔ اس کا صرف اقتدار دیکھا تھا۔ وہ اس کی صفات سے ناواقف محض تھے اسی وجہ سے اس کی شخصیت اور اقتدار کو سلام کئے گئے اور جب اسٹالین کی شخصیت کا بت ٹوٹا تو ترقی پسند شعرا اور ادیبوں کو ایک ایسی صورت حال سے دوچار ہونا پڑا۔ جس سے اقبال نہ کبھی دوچار ہوئے اور نہ ہو سکتے ہیں۔ خواہ کتنی ہی صدیاں کیوں نہ بیت جائیں اور کیسی ہی تحقیقیں کیوں نہ سامنے آجائیں؟ صفات کو اہمیت دینے اور شخصیت پرستی میں یہی بنیادی

فرق ہے۔ اس کے علاوہ یہاں یہ بات بھی پیش نظر رکھنی چاہیے کہ اقبال نے جہاں مسولینی، نپولین اور تیمور وغیرہ کی شخصیت کی بعض صفات کی تعریف کی ہے، وہیں اسی بنا پر مارکس، لینن کو بھی خراج تحسین پیش کیا ہے، مارکس و لینن کے سلسلے میں ایک بات اور بھی کہنے کی جرات کروں گا۔ کہ اگر ترقی پسند شعرا اقبال کے فلسفے اور پیام کی طرف توجہ کرتے تو شاید ان کی شاعری ایک نئی عظمت سے ہم کنار ہوتی جو تقلیدی انداز میں کسی فلسفے یا نظریے کو اپنانے کی وجہ سے پیدا نہ ہوسکی۔ اقبال کا فلسفہ پیام اور ان کی شاعری میں گو اسلام سے عقیدت ملتی ہے اور وہ اسلام سے بہت کچھ متاثر بھی ہے لیکن اس کے باوجود اس میں ایک انفرادی شان ہے۔ یہ ان کی شاعرانہ فکر کی آنچ میں تپ کر ایسا کندن بنتا ہے جو سخت سے سخت ادبی و زندگی کسوٹی پر بھی کسنے پر پورا اترتا ہے۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ کسی بھی عظیم شاعر کا فلسفہ بالکلیہ اعتقاد نہیں ہوتا وہ اپنے عقیدے کے باوجود انسان اور انسانیت کے لئے ایک نیا فلسفہ اور ایک نیا پیام دیتا ہے اس لئے وہ اپنے فلسفے کا آدم بھی ہوتا ہے خاتم بھی۔

جب کوئی عقیدہ، شخصیت کے سانچے میں ڈھل جاتا ہے تب ہی وہ اس کی شاعری کا اس کی شاعرانہ زبان کا اور اس کی شاعرانہ تکنیک کا جزو بن سکتا ہے اکثر ترقی پسند شعرا کی یہی کمزوری رہی ہے کہ ان کا عقیدہ ان کی شخصیت کا ایسا جزو نہیں بن سکا جیسا کہ اقبال کا عقیدہ اقبال کی زندگی اور شاعری کا جزو بنا ہوا تھا۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ترقی پسند تحریک باوجود غیر معمولی صلاحیتوں کے شاعر پیدا کرنے کے کوئی عظیم شاعر اس لئے بھی پیدا نہ کرسکی کہ اس کا فلسفۂ زندگی اور نظریہ مستعار ہے۔ یہ ایسا عقیدہ نہیں جو شخصیت کا جزو بن گیا ہو۔ ترقی پسند

شعرا کا فلسفہ اور شاعری صاف طور پر مارکسی، اینگلز اور لینن کی فکری اساس پر استوار ہوتا نظر آتا ہے جب تک فکر و فلسفہ شاعر کی شخصیت کے خمیر سے پیدا نہیں ہوتا اس وقت تک وہ عظمت حاصل کر سکتا ہے نہ ہی اہمیت، شاعر کی فکر و فلسفہ کی عظمت کا انحصار بالکلیہ اسی بات پر ہے۔ اسی لئے شاعرانہ عظمت کو اس کے فکر و فلسفہ سے الگ کر کے دیکھنے کی کوشش آئینہ کو زنگار سے علیحدہ کر کے دیکھنے کے مترادف ہے ترقی پسند ادیبوں اور شاعروں نے اقبال کے اثر کو قبول کرتے ہوئے بار بار یہی عمل کیا ہے، اسی وجہ سے ترقی پسند تحریک نے نہ تو اقبال کے ساتھ پورا انصاف کیا ہے نہ ہی اپنی شاعری اور تنقید کے ساتھ انصاف کیا ہے کیوں کہ اقبال کے فلسفے اور پیام کو نظر انداز کرنے کی وجہ سے اگر یہ کہا جائے کہ ترقی پسند شعرا اپنی "خودی" کو دریافت کرنے میں ناکام رہے ہیں تو یہ بات غلط نہ ہوگی کیونکہ عظیم شاعری کی تخلیق کیلئے یہ بات ضروری ہے کاش! اقبال کے بعد آنے والے شاعر اقبال کے اس مشورے پر عمل کرتے۔

فطرت کو دکھایا بھی ہے دیکھا بھی ہے تو نے ؛ آئینہ فطرت میں دکھا اپنی خودی کو

اور چونکہ وہ اپنی خودی کو دریافت نہیں کر سکے اس لئے اقبال کی کارگہ فکر سے اپنے مقدر کے ستارے پہچان کے انہیں حاصل نہ کر سکے، اگر وہ اس میں کامیاب ہو جاتے تو آج ترقی پسند تحریک اور شعرا نے اردو ادب کا جتنا کچھ دامن وسیع کیا ہے، اس سے کہیں زیادہ اسے وسعت بخشتے اور موجودہ بڑائی سے زیادہ عظمت حاصل کر لیتے، کیونکہ اقبال نے پہلے ہی یہ بات کہہ دی تھی۔

بنتے ہیں مری کارگہ فکر میں انجم ؛ لے اپنے مقدر کے ستارے کو تو پہچان

ترقی پسند تحریک چونکہ اقبال کے اثر کو پوری طرح قبول نہ کر سکی اسی لئے وہ اپنے مقدر کے ستارے کو پہچان نہ سکی، اس سے اقبال کو اتنا نقصان نہیں پہنچا جتنا خود ترقی پسند تحریک کو پہنچا ہے۔

اقبال کی شاعرانہ اور فلسفیانہ فکر

اقبال اردو کے وہ واحد شاعر ہیں جو ہماری بدقسمتی سے بہت بڑے مفکر تھے۔ جس کی وجہ سے ان کی فکر و فن دونوں خطرے میں پڑ گئے۔ ہم نے شاعر اقبال اور مفکر اقبال کے دو الگ الگ بت بنا لیے اور دونوں کی پرستش شروع کی۔ جب دونوں کی حیثیت الگ الگ ہو گئی تو ان کے پوجنے والے بھی الگ الگ ہو گئے۔ مفکر اقبال کے پرستاروں کی سمجھ میں یہ نہیں آتا کہ وہ شاعر اقبال کا کیا کریں اور شاعر اقبال کے پرستار اس بات پر حیران ہیں کہ وہ مفکر اقبال کے ساتھ کیا سلوک کریں۔ یہی وجہ ہے کہ کبھی اقبال کے فلسفہ کو شاعری سے زیادہ اہم قرار دیا گیا اور کبھی یہ فیصلہ صادر کیا گیا کہ وہ بڑے شاعر اور چھوٹے مفکر ہیں۔ ان کا شاعرانہ کمال ان کی فلسفیانہ فکر کا دریوزہ گر بن گیا۔ حد تو یہ ہے کہ اقبال کی شاعری کو سمجھنے کے لیے ان کی تشکیل جدید الٰہیات اسلامیہ کے مطالعہ کو ناگزیر قرار دے دیا گیا۔ اقبال کی شاعرانہ فکر کی اس سے بڑی توہین کیا ہو سکتی ہے۔ شیکسپیر کی شاعری کے مطالعے کے لیے اس کی دوسری تحریروں کے مطالعے کی ضرورت نہیں گویا شیکسپیر کا شاعرانہ کمال مکمل ہے اسے کسی سہارے کی ضرورت نہیں۔ اسی طرح کئی عظیم شاعر ہیں جن کی شاعری کو ان کی اور تحریروں کی ضرورت نہیں۔ خواہ وہ رومی ہوں، حافظ ہوں، فردوسی ہوں یا خیام۔ صرف

اقبال ہی ایسے شاعر ہیں جن کی شاعری ان کی دوسری تحریروں کے بغیر نامکمل رہ جاتی ہے۔ اس انداز فکر سے اقبال کی شاعرانہ فکر اور فلسفیانہ فکر کو الگ الگ کرنے کے لئے راہیں ہموار کیں۔ یہ سلسلہ اس حد تک آگے گیا کہ خود ان کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہوئے ان کے فلسفے کو اس سے الگ کر کے دیکھنے اور دکھانے کی کوشش شروع ہوئی جس کی وجہ سے اقبال کی شاعری اور فلسفے دونوں کے تعلق سے بہت سی غلط فہمیاں عام ہوئیں۔ اقبال کو فرقہ پرست' رجعت پسند اور فاشسٹ تک قرار دے دیا گیا۔

اصل میں اقبال کی شاعرانہ عظمت میں ان کی فلسفیانہ فکر بھی پوری طرح جلوہ گر ہے۔ ایک کو دوسرے سے الگ کر کے دیکھنے کی کوشش آئینے سے زنگار کو جدا کرنا ہے۔ اقبال کا آئینہ خانہ شعر اسی صورت میں جلوہ ہائے رنگ رنگ پیش کرتا ہے جب کہ ان کی فکر کو ان کے فن کے آئینہ میں دیکھا جائے۔ اقبال کی فلسفیانہ فکر نہیں بلکہ شاعرانہ فکر پیامبری کرتی ہے۔ جب فلسفہ' شعر کے سانچے میں ڈھلتا ہے تب ہی وہ سحر حلال بن جاتا ہے۔ اس لئے اقبال کی فلسفیانہ فکر نہیں بلکہ شاعرانہ فکر ہماری منزل ہے۔ کیونکہ فلسفہ عقل کے تابع ہوتا ہے اور شاعری عشق کی فلسفہ اسی وجہ سے محو تماشائے لب بام رہ جاتا ہے اور شاعری بے خطر آتش نمرود میں کود کر اپنی منزل پا لیتی ہے۔ خالص فلسفہ خواہ وہ اقبال کا ہو یا کسی اور کا تخمین وظن میں مبتلا کر دیتا ہے۔ فلسفے کی بے مایگی کو اقبال سے زیادہ کون سمجھ سکتا ہے۔ اقبال نے اسی وجہ سے تشکیل جدید کے دیباچہ ہی میں اس بات کا اظہار کیا ہے اور ہم کو خبردار کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"یاد رکھنا چاہیے کہ فلسفیانہ غور و فکر میں قطعیت کوئی چیز نہیں
جیسے جیسے علم میں ہمارا قدم آگے بڑھتا ہے فکر کے لیے نئے

راستے کھل جاتے ہیں، کتنے ہی اور، اور شاید ان نظریوں سے جو
ان خطبات میں پیش کئے گئے ہیں زیادہ بہتر نظریے ہمارے
سامنے آتے جائیں گے۔ ہمارا فرض بہرحال یہ ہے کہ فکر انسانی کے
نشوونما پر باحتیاط نظر رکھیں۔ اور اس باب میں آزادی کے ساتھ
نقد و تنقید سے کام لیتے رہیں،

ہرچند شاعرانہ فکر میں بھی مذہب جیسی قطعیت نہیں ہوتی لیکن اس کے باوجود حقیقت تک رسائی حاصل کرنے کا یہ فلسفہ سے بہتر ذریعہ ہے۔ اقبال مذہب فلسفے اور شاعری کا مقابلہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"یہ عالم جس میں ہم رہتے ہیں اس کی نوعیت کیا ہے اور ترکیب
کیا؟ کیا اس کی ساخت میں کوئی دوامی عنصر موجود ہے؟ ہمیں اس سے
کیا تعلق ہے۔ اور ہمارا اس میں مقام کیا ہے باعتبار اس مقام کے
ہمارا طرزِ عمل کیا ہونا چاہیئے؟ یہ سوالات ہیں جو مذہب فلسفہ
اور اعلیٰ شاعری میں مشترک ہیں لیکن شاعرانہ واردات سے جو
علم حاصل ہوتا ہے انفرادی ہوتا ہے یعنی اس شخص سے مختص جس پر
یہ واردات طاری ہوں وہ تمثیلی ہوگا، مبہم اور غیر قطعی البتہ مذہب
کے مدارج عالیہ شاعری سے بلند تر ہیں؟"

لیکن فلسفہ اور فلسفیانہ فکر کی منزل "انکار" یا پھر اعترافِ عجز ہے فلسفہ کے تعلق سے اقبال لکھتے ہیں:

"فلسفہ کی روح ہے آزادانہ تحقیق۔ وہ ہر ایسی بات کو شک و شبہ کی
نظر سے دیکھتا ہے جس کی بنا ادعا اور تحکم پر ہو اس کا منصب یہ ہے کہ

فکرِ انسانی نے جو مفروضات بلا جرح و تنقید قبول کر رکھے ہیں ان
کے مخفی گوشوں کا سراغ لگائے۔ معلوم نہیں اس جستجو کی انتہا کیا
ہو۔ انکار یا اس امر کا صاف صاف اعتراف کہ عقلِ محض کی رسائی
حقیقتِ مطلق تک ناممکن ہے"۔

اس لیے یہ بات ہمیشہ پیش نظر رہنی چاہیے کہ اقبال کا فلسفہ اور فلسفیانہ فکر خواہ کچھ
بھی ہو ان کی شاعرانہ فکر سے علحدہ ہو کر دل میں اتر نہیں سکتی۔ اقبال کی شاعرانہ فکر
میں فلسفہ کی بے تابانہ جستجو بھی ہے لیکن مذہب کا ایقان بھی ہے۔ یہ شاعرانہ کمال کی
وہ منزل ہے جو شاید ہی اقبال کے سوا کسی اور شاعر کے حصے میں آئی ہو۔ رشید
احمد صدیقی نے لکھا ہے:

"مرحوم کو صرف شاعر سمجھ لینا یا یہ کہ ان کے خیالات و تصورات
تمام کے تمام ان کے کلام میں مقید ہو چکے ہیں بڑی غلطی ہے۔ مرحوم
کی فکر و نظر کا بہت کم حصہ ان کے کلام میں منتقل ہوا ہے۔ لیکن
اس کے ساتھ یہ بات بھی پیش کر دی جا ہیے کہ اقبال کو صرف صاحبِ فکر
و نظر سمجھ لینا اس سے بڑی غلطی ہے۔ رہی یہ بات کہ اقبال کی
فکر و نظر کا بہت کم حصہ ان کا کلام میں منتقل ہوا ہے تو ہونا بھی
یہی چاہیے تھا۔ اقبال شاعر تھے ناظم تو تھے نہیں جو ہر قسم کے خیال
کو موزوں کرتے۔ ضروری نہیں کہ ہر قطرہ گہر بن جائے۔ یہ تو چند
ہی قطروں کا نصیب ہوتا ہے جو گہر کے مرتبے تک پہنچتے ہیں۔ جب
کوئی قطرہ گہر بنتا ہے تو اس کی شکل و صورت اور قدر و قیمت اٹل
ہو جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شاعری اٹل رہتی ہے اور فلسفہ بدلتا

رہتا ہے۔ اس لئے جب ہم اقبال کی شاعرانہ فکر سے ہٹ کر اس
کے ذہنی اور فکری سفر کی بات کرتے ہیں تو پھر اس سفر کی سمت اور
رفتار ہی بدل جاتی ہے۔ اقبال کی فکر کی عظمت تمام تر ان کی
شاعرانہ فکر پر منحصر ہے۔ ان کے فکر و فن کو جب کسی نے اور جہاں
کسی نے الگ کر کے بات کہنی چاہی ہے اسے کامیابی حاصل نہیں
ہوتی ہے۔ اقبال کی شاعری میں ان کی فلسفیانہ فکر کے بے شمار
گوشے اور پہلو جلوہ نمائی کرتے ہیں۔ اسی طرح مشرق اور مغرب
کے بے شمار فلسفیوں کی فکر کی شیرازہ بندی اقبال کے کلام میں ہوتی ہے
اس کے ساتھ اور اسی سے بڑھ کر اسلامی فکر اور اسلامی اصول
ان کی شاعری میں جذب ہو کر ایک نئی تاب و توانائی کے ساتھ جلوہ نما
ہوتے ہیں اقبال کی شاعرانہ فکر خود اسلام کی فکر کی طرح بے حد وسیع اور ہمہ گیر ہے
اقبال اسلامی فکر کے سلسلے میں جرمن مفکر اور مستشرق ہارٹن کے خیالات سے متفق
ہیں وہ لکھتا ہے :

اسلام کی روح بڑی وسیع ہے۔ اتنی وسیع کہ اس کی کوئی حدود ہی
نہیں۔ لادینی افکار سے قطع نظر کر لی جائے تو اس نے گرد و پیش کی
اقوام کی ہر اس فکر کو جذب کر لیا جو اس قابل تھی کہ اسے جذب کر لیا
جائے اور پھر اسے اپنے مخصوص انداز میں نشو و نما کیا۔"

اقبال کی شاعرانہ فکر میں بھی یہی جاذبیت ہمہ گیری اور انفرادیت ملتی ہے۔
اصل میں اقبال کی ساری فلسفیانہ فکر ان کی شاعری کے لیے خام مواد کا کام دیتی ہے۔
یہاں قیامت کا فتنہ قامت کے قالب میں ڈھلتا ہے یعنی شاعرانہ جمال سے جب فلسفیانہ

جلال ملتا ہے تب ہی اقبال کی فکر پیدا ہوتی ہے۔ ٹی۔ ایس ایلیٹ شاعری میں فلسفہ جس طرح کام کرتا ہے اس کی نشاندہی کرتے ہوئے لکھتا ہے :

" فلسفہ ہی شاعر کے لیے خصوصی مواد فراہم کرتا ہے۔ جب ہم لکریشس اور دانتے کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہم محسوس کرتے ہیں کہ شاعر نے فلسفے اور اپنے فطری احساسات کے درمیان ایسا اتحاد پیدا کر دیا ہے کہ ایک طرف فلسفہ حقیقی ہو گیا ہے اور دوسری طرف احساسات اور جذبات بلند، گہرے اور شان دار ہو گئے ہیں"۔ اقبال کی شاعرانہ فکر اور فلسفیانہ فکر میں یہی اتحاد ملتا ہے۔ اسی اتحاد کی وجہ سے ان کا فلسفہ پیام بن جاتا ہے اور ان کی شاعری بے پناہ ہو جاتی ہے۔ شاعری میں فلسفے کی یہ پیامبری سب کے لیے ہوتی ہے یعنی فلسفیانہ فکر شاعری میں سب کے لیے قابلِ قبول بن جاتی ہے۔ شاعری زمان و مکاں کے حدود کو توڑتی ہے۔ رنگ و نسل اور مذہب اور ذات پات کی بندشوں کو توڑ کر ساری انسانیت کا قیمتی سرمایہ بن جاتی ہے شاعری کی تحسین کے لیے شاعر کے عقیدے کو قبول کرنے کی ضرورت نہیں ہوتی۔ یہاں فن کی عظمت ایسی جمالیاتی توثیق فراہم کرتی ہے جس کو ہر ایک قبول کر لیتا ہے۔

اقبال کی فلسفیانہ فکر صرف مسلمانوں کے لیے ہے لیکن ان کی شاعرانہ فکر ساری دنیا کے لیے ہے۔ ٹی۔ ایس ایلیٹ نے یہ بات بجا طور پر لکھی ہے کہ

" کوئی نظام یا کوئی بھی نظریۂ حیات، جو عظیم فن کو پروان چڑھائے ہمارے لیے بمقابلہ اس نظام یا نظریۂ حیات کے جو کمتر درجے کے فن کو

جنم دے یا پھر سرے سے کسی فن کو ہی جنم نہ دے زیادہ قابل قبول ہے۔"
اقبال کا نظام فکر اور نظریۂ حیات چونکہ ایک عظیم فن کو جنم بھی دیتا ہے ا
پروان بھی چڑھاتا ہے۔ اس لیے وہ ہر ایک کے لیے قابل قبول بن جاتا ہے یہ او
بات ہے کہ کوئی اپنی بے بصیرتی کی وجہ سے یا کسی اور تعصب کی وجہ سے شاعرانہ اور فن
کمال ہی کو نظر انداز کر دے اور شاعری میں جو فلسفیانہ فکر استعمال ہوتی ہے
اس سے اختلاف کرنے لگے تو ظاہر ہے کہ یہ عمل اسی وقت ممکن ہے جب شاعری کو
فکر سے علاحدہ کر کے اسے جانچا جائے۔ حالانکہ اعلیٰ شاعری زندگی کے امکانات کا
پتہ دیتی ہے اور شاعر کی فلسفیانہ فکر اس کو گہرائی اور گیرائی عطا کرتی ہے۔ اسی وجہ
ایلیٹ فلسفے اور شاعری کے تعلق کو واضح کرتے ہوئے لکھتا ہے :

"کسی فلسفے کی بابت شاعری جو کچھ ثابت کرتی ہے وہ یہ ہے کہ
اس میں زندگی کا کتنا امکان موجود ہے۔ کیونکہ زندگی میں فلسفہ
اور فن دونوں شامل ہیں۔"

ہر عظیم شاعر کے پاس اس کی فلسفیانہ فکر اور شاعرانہ فکر مربوط ہوتے ہیں
اسی کی نشان دہی کرتے ہوئے ایلیٹ نے بڑے ہی پتے کی بات کہی ہے وہ
لکھتا ہے :

"صحیح ترین فلسفہ عظیم ترین شاعروں کے لیے بہترین مواد فراہم کرتا
ہے۔ اس لیے شاعری کی اہمیت اس فلسفہ سے بھی متعین ہو گی
جسے وہ اپنی شاعری میں بروئے کار لا رہا ہے اور ساتھ ساتھ
فنی عمل پذیری کی تکمیل اور موزونیت سے بھی۔ کیونکہ شاعری ۔۔
اس بات کا اقرار نہیں ہے کہ فلاں چیز صحیح ہے بلکہ شاعری

ایک حسی تجسیم کا نام ہے"۔

یوں کسی بھی بڑے اور عظیم شاعر کے پاس فلسفہ وفن کی آمیزش سے ایسی شاعری تخلیق ہوتی ہے تو ذہن کو بھی آسودہ کرتی ہے اور قلب ونظر کی تسکین وتشفی کا سامان بھی فراہم کرتی ہے۔ اس لیے اقبال کے سلسلے میں ایسا کوئی بھی مطالعہ جس میں ان کے ذہنی سفر کو تو پیش نظر رکھا گیا ہو لیکن ان کے شعری سفر کو نظر انداز کر دیا گیا ہو کبھی کامیاب نہیں ہو سکتا۔ اس لیے کہ اقبال جتنے بڑے شاعر ہیں اس سے بڑے فلسفی اور جتنے بڑے فلسفی ہیں اس سے بڑے شاعر ہیں۔ بلکہ یہ بات یقین کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ اقبال کی تمام تر فلسفیانہ فکر ان کی شاعرانہ فکر کی توضیح وتشریح کرتی ہے۔ اس لیے ان کی عظمت کا انحصار شاعرانہ فکر پر ہے نہ کہ فلسفیانہ فکر پر۔

پریم چند، ترقی پسندی اور جدیدیت

پریم چند کا سب سے بڑا ادبی کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے اردو کے افسانوی ادب میں فنی رکھ رکھاؤ کے ساتھ مقصدیت کو فروغ دیا۔ آزادی کا حصول پریم چند کے افسانوی ادب کا ابتدا بھی ہے اور منتہا بھی۔ انھوں نے اس کے ساتھ ساتھ ہندوستانی زندگی کے تمام اہم ترین مسائل کو اپنے افسانوی ادب کا محور و مرکز بنا دیا۔

پریم چند ان ادیبوں میں سے تھے جو اپنے دکھ کے ذریعے انسانیت کے دکھ کا عرفان حاصل کرتے ہیں۔ پریم چند نے ہندوستان کی خدمت کرتے ہوئے انسانیت کی خدمت کی ہے۔ ان کا فکری اور فنی سفر یوں محدود سے لا محدود کی طرف بڑھتا ہے۔ اسی لیے ان کا افسانوی ادب ہندوستان کی پوری ادبی زندگی کا ایک بہت ہی روشن باب بن گیا ہے۔ ان کے ادبی کارنامے ہمارے لیے منزل بھی تھے اور چراغ منزل بھی۔ پریم چند نے جو شاندار ادبی روایت قائم کی تھی اگر اسے پروان چڑھنے اور اسے پھلنے پھولنے کا موقع دیا جاتا تو یہ ہمارے ادب کی خوش قسمتی ہوتی اور ہم بھی ہندوستان کی خدمت کرتے ہوئے انسانیت کی خدمت کر جاتے لیکن بدقسمتی سے کچھ ایسے حالات پیدا ہوئے کہ پریم چند کی ادبی روایت آگے نہیں بڑھ سکی۔ اس لیے کہ ان کی

زندگی کے آخری دنوں ہی میں ترقی پسند تحریک کو فروغ حاصل ہوا اور یہ فروغ پریم چند کی ادبی روایات کو ختم کرنے والا ثابت ہوا۔ اس کا قطعی مطلب یہ نہیں ہے کہ ترقی پسند تحریک نے ادب کی خدمت نہیں کی۔ اس تحریک نے یقیناً بڑی اہم ادبی خدمات انجام دی ہیں۔ لیکن ہمیں ٹھنڈے دل کے ساتھ اس کے منفی پہلوؤں اور اس کی کوتاہیوں پر بھی غور کرنا چاہیئے تاکہ آئندہ ہمارا ادب زیادہ صالح اور صحت مند قدروں کو دینا سکے۔

ترقی پسند تحریک کی وجہ سے پریم چند کا اثر بے حد محدود ہو کر رہ گیا۔ کیونکہ پریم چند کے ادبی کارناموں کی مرکزیت سے ترقی پسند تحریک نے روگردانی کی۔ مراد یہ کہ پریم چند نے ہندوستانی زندگی اور اس کے بنیادی مسائل کے ذریعے انسانیت اور ساری دنیا کے مسائل کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی۔ ان کی تحریروں میں جو ترتیب و توازن اور مرکزیت تھی وہ ترقی پسند ادب میں مفقود تھی۔ پریم چند کو ہندوستانی زندگی کا جیسا اور جتنا گہرا شعور تھا وہ ترقی پسندوں کو حاصل نہ ہو سکا کیوں کہ یہ تحریک ہی عالمی مسائل کی گود میں پل کر بڑی ہوئی تھی۔ ترقی پسند ادیب ہندوستان کے اہم اور بنیادی مسائل کو سمجھنے اور سلجھانے سے پہلے عالمی مسائل میں الجھ کر رہ گئے۔ جس کی وجہ سے ترقی پسند ادب میں وہ مرکزیت اور ارتکاز پیدا نہ ہو سکا جو پریم چند کی ادبی روایت کا سب سے انمول رتن ہے۔ ترقی پسند تحریک وجود میں آئی عالمی مسائل کے تحت کیونکہ اس زمانے میں فاشزم کے خلاف ایک محاذ ساری دنیا میں قائم کرنے کی ضرورت تھی۔ اس وقت اس محاذ کا سب سے اہم مورچہ اشتراکیت ہی ہو سکتا تھا جو فاشزم کے بالکل برعکس تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ترقی پسند ادیبوں کی یہ تحریک ساری دنیا میں پھیل گئی اور دیکھتے ہی دیکھتے بقول ایک مغربی نقاد کے دنیا کا سب سے زیادہ فیشن ایبل ادبی رجحان بن گئی۔ یہی وجہ ہے کہ ہماری ترقی پسند تحریک کی جنم بھومی ہندوستان نہیں

انگلستان ہے۔ سجاد ظہیر اپنی ڈائری میں مغربی دنیا کے مسائل اور ان سے پیدا ہونے والی کیفیت کا اظہار یوں کرتے ہیں :

"ہم کو لندن اور پیرس میں جرمنی سے بھاگے یا نکالے ہوئے مصیبت زدہ لوگ روز ملتے تھے۔ فاسشزم کے ظلم کی درد بھری کہانیاں ہر طرف سنائی دیتیں۔ ۔ ۔ ۔ ۔ وہ اندوہناک اندھیرا جو علم و ہنر کی اس چمک دار دنیا سے جس کا نام جرمنی تھا پھیلتا ہوا سارے یورپ میں اپنی ڈراونی پرچھائیں ڈال رہا تھا۔ ان سب نے ہمارے دل و دماغ کے اندرونی اطمینان اور سکون کو مٹا دیا تھا۔"

ان حالات کے نتیجے میں یورپ میں رہنے والے نوجوانوں کا یہ گروہ اشتراکیت کی طرف بڑھا گیا۔ اور ۱۹۳۵ء میں انگلستان ہی میں ایک ادبی حلقہ تشکیل پاتا ہے۔ ابتدا میں اس کے باقاعدہ جلسے انگلستان ہی میں ہوتے رہے۔ یورپ میں اس تحریک کے علم بردار بین الاقوامی شہرت رکھنے والے ادیب تھے۔ سجاد ظہیر نے یورپ کے دوران قیام میں ان سے ملاقات کی اور ہندوستان میں اس کو فروغ دینے کے لیے مشورے کیے۔ ان حالات کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ اس تحریک نے پریم چند کی روایت سے جس میں ہندوستان کی آزادی سب سے مقدم تھی انحراف کیا۔ اس بات کی گواہی ترقی پسند ادیبوں کا پہلا مینی فسٹو ہی دیتا ہے۔ جس میں لکھا گیا ہے۔

"ہندوستانی ادب قدیم تہذیب کی تباہی کے بعد زندگی کی حقیقتوں سے بھاگ کر رہبانیت اور بھگتی کی پناہ میں جا چھپا ہے۔ ۔ ۔ آج ہمارے ادب میں بھگتی اور ترک دنیا کی بھرمار ہو گئی ہے ۔ ۔ ۔ ۔ اس انجمن کا مقصد یہ ہے کہ اپنے ادب اور دوسرے

فنون کو پجاریوں کے اجارے سے نکال کر انہیں عوام سے قریب تر
لایا جائے۔ انہیں زندگی اور واقعیت کا آئینہ دار بنایا جائے ۔۔۔۔
ہمارا عقیدہ ہے کہ ہندوستان کے نئے ادب کو ہماری موجودہ زندگی
کی بنیادی حقیقتوں کا احترام کرنا چاہیئے۔ اور وہ ہے ہماری
روٹی کا، بدحالی کا، ہماری سماجی پستی کا اور سیاسی غلامی کا سوال

ترقی پسند ادب نے رہبانیت کے ساتھ بھگتی کی مخالفت کی حالاں کہ پریم چند نے اپنے افسانوی ادب میں بھگتی کے جذبے کو بڑی اہمیت دی تھی۔ پریم چند جانتے تھے کہ بھگتی کے جذبے کو توڑنے کی نہیں صرف موڑنے کی ضرورت ہے۔ اگر یہ دنیاوی سدھار کے لیے استعمال ہو تو اس سے بڑے بڑے کام لیے جا سکتے ہیں بلکہ ملک و قوم کی خدمت کے لیے اس سے بہتر کوئی اور جذبہ ہو ہی نہیں سکتا بھگتی کو پریم چند نے جس طرح سے جگہ جگہ اپنے افسانوی ادب کا موضوع بنایا ہے اس کی توضیح اور تشریح تحصیل حاصل ہے۔ کیوں کہ پریم چند نے ہر جگہ یہی بات ظاہر کی ہے کہ عمل کی بے پناہ قوتوں کو بیدار کر کے ملک و قوم کی والہانہ انداز میں خدمت صرف اسی جذبے کے ذریعہ ہو سکتی ہے۔ لیکن ترقی پسند ادب نے سب سے پہلے اسی سے روگردانی کی جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ترقی پسند افسانوی ادب اپنے اولین دھہ میں ہی میں "شکست" سے دوچار ہو گیا۔

اس مینی فسٹو کی دوسری اہم بات یہ تھی کہ اس میں مذہبی ٹھیکے داروں اور اجارا داروں سے ٹکر لینے کو وقت کی اہم ضرورت سمجھا گیا۔ حالانکہ اس وقت کی سب سے اہم اور بڑی ضرورت برطانوی حکومت سے ٹکر لینا تھا۔ شاید اسی وجہ سے اس میں سب سے پہلے روٹی، پھر بدحالی، اس کے بعد سماجی پستی اور سب سے آخر میں

کی تو دبھی پچھی بنی ہوئی تھی بڑے زور و شور سے انقلاب لارہی تھی"

اس حقیقت نگاری کا سب سے تاریک پہلو یہ ہے کہ انگارے والی تاریخ پھر دھرائی جارہی تھی۔ ہندوستان میں جب جنگ آزادی پوری شدت سے لڑی جارہی تھی۔ ترقی پسند ادیب فحش اور عریاں نگاری کے الزام میں عدالتوں میں جواب دیتے پھر رہے تھے۔ عصمت اس بارے میں لکھتی ہیں :

"یہاں معزز لوگوں نے سرکار پر زور ڈال کر ہم پر مقدمہ چلوایا۔ کچھ ادیبوں، نقادوں اور شرفا نے گورنمنٹ کی توجہ اس طرف مبذول کرائی کہ یہ کتابیں مخرب اخلاق ہیں انہیں ضبط کر لیا جائے۔

عصمت نے اپنی حقیقت نگاری کا ذکر اس طرح سے کیا ہے :

"مجھے کبھی کسی نے نہیں بتایا کہ "لحاف" والے مرض پر لکھنا گناہ ہے۔ نہ میں نے کسی کتاب میں پڑھا کہ اس . . . . . مرض . . . . یا لت کے بارے میں لکھنا گناہ ہے۔ شاید میرا دماغ عبدالرحمٰن چغتائی کا برش نہیں ایک سستا کیمرہ ہے۔ جو دیکھتا ہے کھٹ سے بٹن دب جاتا ہے"

حالانکہ پریم چند نے یہ بات بتادی تھی کہ نری حقیقت نگاری سے کام نہیں چل سکتا بلکہ حقیقت اور مثالیت میں امتزاج پیدا کرنے سے فنکاری مکمل اور بامقصد بن سکتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں۔

"حقیقت نگاری، انسانی تجربات کی بیڑیوں میں جکڑی ہوئی ہے اور چونکہ دنیا میں برے کرداروں کی اکثریت ہے۔ ہماری کمزوریوں،

لغزشوں اور مجبوریوں کی بے لاگ تصویر ہوتی ہے۔ اور اس لئے وہ ہمارے اندر مایوسی اور محرومی کا احساس پیدا کرتی ہے۔ آدرش واد اُٹھا کر ہمیں ایک سکون مقام پر پہنچا دیتا ہے۔

پریم چند کی اس بات کو خاطر میں نہ لانے کا نتیجہ یہ ہوا کہ اس زمانے کے ادیب طرح طرح کی الجھنوں میں مبتلا ہو گئے۔ کیونکہ ان کے پیش نظر پریم چند کی طرح واضح مقاصد نہیں تھے۔ پریم چند جانتے تھے کہ حقیقت نگاری مایوسی اور محرومی کی طرف لے جاتی ہے۔ اس زمانے کے ادیب جن الجھنوں میں مبتلا ہو گئے تھے اس کو مجاز بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

"اس وقت بعض نوجوان شعرا اور ادیبوں کو ہم سخت سراسیمگی میں دیکھ رہے ہیں۔ وہ اپنے آپ کو سخت اندھیرے میں پا رہے ہیں اور کوئی فیصلہ نہیں کر سکتے۔ اس سراسیمگی سے دو خطرناک نتائج برآمد ہو سکتے ہیں۔ وہ حساس فرد جسے ادیب یا شاعر کہا جاتا ہے ان حالات سے پریشان ہو کر سکوت اختیار کرنے اور ہاتھ پر ہاتھ دھرے غیب سے کسی تبدیلی کا انتظار کرتا رہے یا حقائق کی تلخیوں سے بیزار ہو کر خود کو جام و سبو کی سرمستیوں اور زلف و عارض کی تابناکیوں کی نذر کر دے۔ وہ بھی فرار ہے اور یہ بھی فرار۔ وہ بھی جرم ہے اور یہ بھی جرم۔ مجھے اس بات کے اعتراف میں کوئی عار نہیں کہ میں ان دونوں کا شکار رہ چکا ہوں"

پریم چند اور ترقی پسند ادیبوں میں بنیادی فرق یہی رہا ہے کہ حقیقت نگاری کی

وجہ سے ترقی پسندوں کی کوئی منزل نہیں رہی۔ ایک طرف تو ترقی پسند ادب نے حقیقت نگاری کو اہم قرار دیا۔ دوسری طرف اس حقیقت نگاری کی وجہ سے جو مایوسی اور ناامیدی پھیل رہی تھی اس کو بھی غلط ٹھیرایا۔ جن کے پاس یہ رجحانات ملتے تھے اور جو ترقی پسندوں کو خوش نہیں کر سکتے تھے انہیں رجعت پسند تک قرار دے دیا۔ سجاد ظہیر منٹو کے افسانے "بو" کے تعلق سے لکھتے ہیں :

"سعادت حسن منٹو اردو کے ایک اچھے افسانہ نگار اس دور میں یہ کہوں گا کہ ان کے چند افسانے ہمارے ادب کے بہترین افسانوں میں شمار کئے جا سکتے ہیں۔ میں نے خود منٹو صاحب سے ایک مرتبہ ان کے افسانے "بو" کے متعلق یہ کہا کہ آپ کا یہ افسانہ ایک بہت ہی دردناک لیکن فضول افسانہ ہے۔ اس لئے کہ درمیانی طبقے کے ایک آسودہ حال فرد کی جنسی بدعنوانیوں کا تذکرہ چاہے وہ کتنا ہی حقیقت پر کیوں نہ مبنی ہو لکھنے اور پڑھنے والے دونوں کے لئے تضیع اوقات ہے"

دلچسپ بات یہ ہے کہ منٹو کی سرزنش تو کی گئی لیکن عصمت سے تعرض نہ کیا گیا اور "لحاف" کے تعلق سے کچھ نہ کہا گیا۔ خود عصمت کو بھی اس امتیازی فرق کا شدید احساس ہے۔ اسی وجہ سے انھوں نے اپنے "ینفے" "چمچی" جیسا لفظ استعمال کیا ہے۔ دوسری جگہ وہ اسی بات کے تعلق سے لکھتی ہیں :

"ترقی پسندوں نے نہ مجھے پھٹکارا نہ میری تعریف کی اور مجھے اس رویہ سے بڑا اطمینان ہوتا تھا"

اصل میں یہ تمام خرابیاں اس وجہ سے پیدا ہوئی تھیں کہ ترقی پسندوں نے

پریم چند کے راستے سے انحراف کیا تھا۔ پریم چند نے افسانوی ادب میں حقیقت نگاری کے ساتھ رومانیت کو بڑے توازن کے ساتھ شامل کر لیا تھا۔ یہی ترقی پسند افسانوی ادب کا صحیح نصب العین ہو سکتا تھا لیکن انگاروں کی گرمی کی وجہ سے وہ افسانوی ادب کو اس منزل سے نکال لائے۔ اسلئے پریم چند پر یہ اعتراض ہوا کہ وہ حقیقت سے آنکھیں چراتے ہیں کبھی یہ کہا گیا کہ آدرش وادیں لکھ جاتے ہیں۔ کبھی انہیں مصلحت پسند کہا گیا اور کبھی ان پر یہ نکتہ چینی کی گئی کہ ان کے پاس غیر ضروری اعتدال اور توازن ملتا ہے۔ جس کے نتیجے میں ہمارے افسانوی ادب کی کوئی متعین سمت اور انتقاد نہیں رہی۔ یہی نہیں بلکہ ہمارا پورا ادب بھی اسی انتشار کا شکار ہو گیا۔

ظاہر ہے کہ اس صورت حال کا ردعمل ہوا اور جدیدیت کی تحریک کہئے، تنظیم یا اسے ادبی رجحان کہہ لیجے۔ وہ ہمارے ادب میں اُبھارتی ہے۔ لیکن یہ بھی بدقسمتی سے ترقی پسندی کے نقش قدم پر چل کر آتی ہے۔ جس طرح ترقی پسند تحریک عالمی مسائل کے نتیجہ میں اُبھری تھی اور اس کی جنم بھومی مغربی دنیا تھی بالکل اسی طرح جدیدیت بھی مغربی دنیا کی دین ہے۔ اس میں بھی ہندوستان کے فوری اور اہم مسائل کو چھوڑ کر ساری دنیا کے مسائل مل جائیں گے۔ میرا موضوع افسانوی ادب ہے اس لیے اور تمام باتوں کا ذکر چھوڑتے ہوئے صرف یہ بتاؤں گا کہ کس طرح ترقی پسندی کی توسیع جدیدیت میں ہوتی ہے۔

جیسا کہ کہا جا چکا ہے ترقی پسند تحریک نے فکری اور فنی لحاظ سے پریم چند کی روایات سے روگردانی کی جس کی وجہ سے ادب کو زبردست نقصان پہنچا۔

"انگارے" میں ترقی پسند ادیبوں نے جو خرابی کے بیج بوئے تھے اب اسی کی فصل

کاٹ رہے ہیں۔ انگار نے کی کہانیوں نے، کہانی میں کہانی پن سے انحراف کی طرح ڈالی۔ ڈاکٹر قمر رئیس نے "انگارے" کی کہانیوں کی اس خصوصیت پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے :۔

"حقیقت نگاری کا یہ انداز کہانی کے روایتی فن سے گریز اس لیے بھی تھا کہ یہ افسانے میں پلاٹ اور کردار نگاری کے احساس سے تقریباً عاری تھا جو اس سے قبل اردو افسانے کا عام انداز تھا۔ کہانی یہاں کسی منطق، آتار چڑھاؤ یا منصوبہ کی تابع ہونے کے بجائے نہایت شکستہ اور بظاہر بکھری ہوئی شکل میں ملتی ہے"

کہانی میں کہانی پن کو اہمیت نہ دینے کا نتیجہ آج کی جدید ترین کہانیاں ہیں۔ آج کی جدید مختصر کہانی "انگارے" کی ایسی کہانیوں سے پچاس قدم آگے ہے۔ آج کی بعض مختصر کہانیوں کو کہانی کہنا گویا ان پر کہانی ہونے کی تہمت لگانا ہے۔

آج کی ایسی مختصر کہانی کو آپ کمپوزیشن کہہ لیجیے یا کوئی اور نام دے دیجیے۔ اس میں آپ کو سوائے کہانی کے سب کچھ مل جائے گا۔ رموز ملیں گے، علامتیں ملیں گی، اشارے ملیں گے لیکن ڈھونڈنے پر بھی کہیں کہانی پن نہیں ملے گا۔ لیکن اس کو بڑی شد و مد کے ساتھ کہانی کہا جاتا ہے۔ کہانی کہہ کر پیش کیا جاتا ہے۔ کہانی کہہ کر ہی اس کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔ باوجود تجزیئے اور تشریح کے اس بات کا پتہ نہیں چلتا کہ اس کا سر پیر کہاں ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ ان بے سروپا کہانیوں کے سب سے بڑے مخالف آج خود ترقی پسند ادیب ہیں۔ "انگارے" کی کہانیوں کے اثرات کا تجزیہ کرتے ہوئے ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی نے یہ بات بالکل صحیح کہی تھی کہ

"اس سلسلے میں جدید افسانہ نگاروں میں بعض ایسے گروہ بن گئے

جنہوں نے فرائڈ سے اثر قبول کیا اور لاشعور کو اپنایا، بعض نے
جنس کو اپنا محور بنا کر زندگی کے منفی پہلوؤں کو اپنی توجہ کا مرکز
بنا لیا اور اس طور پر ان کا افسانہ اس روایت سے دور جا پڑا
جس کی بنیاد پریم چند کے ہاتھوں پڑی تھی اور جس میں انسان دوستی
اور سماج کے بنیادی حقوق کا عرفان ہی ایک سچے فنکار کا منصب
ہوتا ہے"

پریم چند کی روایت کو ترک کرنے کا یہ نتیجہ نکلا کہ ہماری جدید کہانیوں کا موضوع
بول و براز تک بن گئے ہیں۔ کیونکہ بعض فن کار حقیقت کے کیڑوں کو صرف اسی میں
تلاش کر سکتے ہیں ان سب باتوں سے قطع نظر آج ادب دو گروہوں میں بٹا ہوا ہے
جس کی وابستگیاں مختلف ہیں اس میں سے کسی کی وابستگی ہندوستان سے نہیں
ہے یہ وابستگی ہم کو صرف پریم چند کے پاس ملتی تھا۔ یہی وجہ ہے کہ پریم چند
کے پاس آج کے ادب کی طرح مانگے کا اجالا نہیں ملتا بلکہ اس کی روشنی خون جگر کی نمود
سے ہوئی ہے۔ اسی روشنی سے انہوں نے اپنا سفر بھی طے کیا اور اپنی منزل بھی پائی۔
ہم نے اس روشنی سے فائدہ اٹھانے کی کوشش نہیں کی جس وجہ سے ہم اب تک
بہت بہک بھی چکے بھٹک بھی چکے - آج ضرورت اس بات کی ہے کہ ہم پریم چند
کے فکر و فن کو مشعل راہ بنائیں اور ان کی راہ نمائی میں اپنی ادبی منزل کا تعین کریں۔

کفن اور نئی حقیقت نگاری

پریم چند کا افسانہ کفن نہ صرف ان کا شاہکار سمجھا جاتا ہے بلکہ اُردو تنقید اور شاید ہندی نے بھی اس کو اتنی اور ایسی اہمیت بخش دی ہے کہ صرف یہی افسانہ پریم چند کی ساری افسانہ نگاری کا حاصل معلوم ہوتا ہے۔ اُردو کا ایک نقاد بھی ایسا نہیں ملتا جس نے اس کو حد سے زیادہ نہ سراہا ہو۔ حد یہ کہ آج پریم چند کی ساری افسانہ نگاری کا ایک طرح سے یہ کفن بن چکا ہے اس کے سراہانے پر ہی پریم چند کی افسانہ نگاری کی بے زبانی دیکھی جاسکتی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ بعض فنکاروں کے پاس ان کی کوئی کتاب یا بعض وقت ان کا کوئی ایک تخلیقی کارنامہ ان کی ساری ادبی زندگی کا حاصل ہوتا ہے۔ لیکن اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ بعض وقت کوئی خاص تنقیدی رجحان کسی تصنیف کو بہت جلد کلاسیک کا مرتبہ دے دیتا ہے اور یہ کلاسیک دیکھتے ہی دیکھتے ایک بت بن جاتا ہے جس کی صرف پرستش ہوتی ہے اب اسے جانچنا یا پرکھنا یا اس کے کمزور ہونے کی طرف اشارہ کرنا ادبی گناہ بن جاتا ہے۔ میتھو آرنلڈ ایک فرانسیسی نقاد کے حوالے سے اسی بات کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتا ہے۔

"عظمت کا وہ بادل جو ایک کلاسیک کو چاروں طرف سے گھیرے ہوتا ہے۔ ایک ایسا کہرا ہے۔ جو نہ صرف ادب کے لیے ایک مستقل خطرہ ہے بلکہ تاریخ کے لحاظ سے بھی

ناقابلِ قبول ہے۔"

کفن کو بھی اردو کی افسانہ نگاری کی تاریخ میں غیر ضروری طور پر اہمیت اور عظمت بخشی گئی ہے کفن کی عظمت کے اسی کہرہ نے ایک طرف تو پریم چند کی ساری افسانہ نگاری کو دھندلا دیا اور دوسری طرف ہمارے افسانوی ادب کے لئے یہ ایک خطرہ بھی ثابت ہوا ۱۹۳۵ء سے اب تک کفن پر کتنی ہی اور کسی نے بھی متوازن انداز میں تنقید نہیں کی البتہ ایک کلاسیک کی طرح اس کی صرف پرستش ہوتی رہی ہے یہ صورت حال جس طرح ہماری تنقیدی صلاحیتوں کو جکڑ لیتی ہے اس کے بارے میں میتھو آرنلڈ نے آگے چل کر لکھا ہے:

"وہ ہمیں ایک نقطۂ واحد سے آگے دیکھنے نہیں دیتا وہ نقطہ جو آخری اور غیر معمولی ہوتا ہے جو ایک خیال یا ایک تصنیف کا بے اصول اور فرضی خلاصہ ہوتا ہے وہ ایک صورت اور خدوخال کے بجائے ایک ہالا بنا تا ہے یہاں کبھی ایک آدمی نظر آتا تھا وہاں ایک بت رکھ دیتا ہے اور ہماری نظروں سے محنت، کوششیں، کمزوریوں اور ناکامیوں کے تمام نشانات چھپا کر وہ ہمیں دعوت مطالعہ نہیں بلکہ دعوت پرستش دیتا ہے۔"

"کفن" کے سلسلے میں ہماری تنقید میں پرستش کی روایت تو ملتی ہے لیکن تنقیدی مطالعہ ہمیں نہیں ملتا اردو کے تمام اہم نقاد وقار عظیم سے احتشام حسین تک اور سجاد ظہیر اور ڈاکٹر محمد حسن سے لیکر ڈاکٹر قمر رئیس اور خلیل الرحمن اعظمی تک سبھی نے اس افسانے کی بے حد تعریف کی ہے۔ اسے متفقہ طور پر پریم چند کا سب سے اہم اور اعلیٰ افسانہ تسلیم کیا گیا ہے اردو کے تمام نقاد جس خصوصیت کی بنا پر کفن کو سراہتے ہیں وہ ہے ان کے نزدیک اس کی بے پناہ حقیقت نگاری۔ پریم چند نے اس میں آدرش یا رومانیت کا سہارا لئے بغیر گھیسو کے انسانوں کے طریقۂ عمل کی گویا سچی عکاسی کی ہے۔

کفن کی حقیقت نگاری کا بے لاگ جائزہ لینے کی ضرورت ہے تاکہ یہ اندازہ ہو کہ اس قسم کی حقیقت نگاری نے اُردو افسانے کو کیا کچھ فائدہ یا نقصان پہنچایا یا پریم چند کا افسانہ "کفن" انسانی فطرت کی ایسی مہیب اور نفرت انگیز تصویر پیش کرتا ہے جسکی ذراسی بھی جھلک پریم چند کے کسی اور افسانے میں نہیں ملتی۔ اس افسانے کی بنیاد ہی حد درجہ غیر حقیقی اور غیر انسانی قدروں پر رکھی گئی ہے۔ اس افسانے میں مقدس انسانی رشتوں کی تذلیل ملتی ہے یہاں نہ باپ کو بیٹے سے ہمدردی ہے نہ بیٹا اپنے باپ کا خیال رکھتا ہے شوہر کو اپنی بیوی سے کوئی ہمدردی ہے نہ ہی خسر کو اپنی بہو سے۔ سب سے بڑی بات یہ کہ ان باتوں کو یقین آفرین convincing انداز میں بھی نہیں پیش کیا گیا ہے۔ یہ ایک ایسے باپ بیٹے کی کہانی ہے جو انسانیت سے بہت دور حیوانیت کی زندگی گزار رہے ہیں ان کی بہو درد زہ سے تڑپ رہی ہے یہ دونوں آلو بھون کر کھا رہے ہیں ان میں سے کسی کو یہ توفیق نہیں ہوتی کہ اس بیچاری کی بھوک کا بھی کچھ خیال کریں۔ جو موت اور زندگی کی کشمکش میں مبتلا ہے یا کم از کم ایک نظر اس کو جا کر دیکھ لیں آخر تڑپ تڑپ کر وہ ختم ہو جاتی ہے۔ دونوں پیسے مانگ کر کفن لینے کے لیے جاتے ہیں اور راستے میں جب شراب خانہ مل جاتا ہے تو خوب پی کر وہیں ڈھیر ہو جاتے ہیں۔

معلوم نہیں اس افسانے میں حقیقت نگاری کہاں تک ہوئی ہے کب ہوتی اور کس طرح ہوتی ہے عام طور پر نقّاد اس کے تعلق سے یہی کہتے ہیں کہ پریم چند نے اس افسانے میں یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ بھوک انسان کو کیا کچھ بنا دیتی ہے اس افسانے کی بنیادی کمزوری یہی ہے کہ پورے افسانے میں چند انسانی اعمال تو پیش کر دیے گئے ہیں لیکن ان اعمال کے پیچھے جو نفسیاتی "جذباتی" یا معاشی محرکات ہوتے ہیں انہیں پیش کرنے کی کوشش نہیں کی گئی ہے۔ رہا یہ سوال کہ ان دونوں کا یہ غیر انسانی رویہ ان کی بھوک کا نتیجہ ہے سو یہ

اس لیے غلط ہے کہ یہ بھوک تو خود ان کے اپنے ہاتھوں کی لائی ہوئی ہے۔ اس میں نہ تو سرمایہ داروں کا کوئی دوش ہے نہ جاگیرداروں کا کوئی قصور ہے۔ یہ دولت کی غیر مساوی تقسیم کا بھی نتیجہ نہیں ہے۔ دولت کی غیر مساوی تقسیم کے نتیجہ میں پریم چند یہ دکھاتے تو ان کرداروں کے اس غیر انسانی رویہ کا کچھ جواز پیدا ہو سکتا تھا۔ اور ان کرداروں سے ہمدردی بھی پیدا ہو سکتی تھی یا اگر ہم کو یہ معلوم ہوتا کہ باوجود محنت اور مشقت کے یہ دونوں اپنا پیٹ بھرنے میں کامیاب نہیں ہو رہے ہیں تب بھی یہ ٹھیک ہوتا اس کے برخلاف یہ دونوں اس لیے بھوکے ہیں کہ محنت کے ذریعہ روٹی حاصل کرتے ہیں نہ حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ پریم چند نے لکھا ہے۔

"گھیسو ایک دن کام کرتا تو تین دن آرام۔ مادھو اتنا کام چور تھا کہ گھنٹہ بھر کام کرتا تو گھنٹہ بھر چلم پیتا اس لئے انہیں کوئی رکھتا ہی نہیں تھا گھر میں مٹھی بھر اناج ہو تو ان کے لئے کام کرنے کی قسم تھی۔"

مادھو اور گھیسو اسی وقت کام کرتے ہیں جب فاقوں کی نوبت آجاتی ہے اور جو بھی کام کرتے ہیں بہت ہی بے دلی سے کرتے ہیں خود پریم چند کے الفاظ میں ان کی یہ حالت سنئے:۔

"جب دو ایک فاقے ہو جاتے تو گھیسو درختوں پر چڑھ کر لکڑیاں توڑ لاتا اور مادھو بازار میں بیچ آتا اور جب تک وہ پیسے رہتے دونوں اِدھر اُدھر مارے مارے پھرتے جب فاقے کی نوبت آتی تو پھر لکڑیاں توڑتے یا کوئی دوسری مزدوری تلاش کرتے۔"

اس بیان سے صاف طور پر ظاہر ہے کہ روٹی حاصل کرنا یا نہ کرنا بالکل ان کے اختیار کی بات تھی کوئی بیرونی جبر ایسا نہیں تھا جو ان کے روزگار حاصل کرنے میں حائل ہو رہا ہو۔ بیروزگاری کا بھی مسئلہ نہیں تھا پریم چند تو الٹے یہ ظاہر کرتے ہیں کہ روزگار اور روزی

کی فراہمی کے خاصے مواقع حاصل تھے جن سے یہ فائدہ حاصل نہیں کرنا چاہتے تھے وہ لکھتے ہیں :

"گاؤں میں کام کی کمی نہ تھی کاشتکاروں کا گاؤں تھا محنتی آدمی کے لئے پچاس کام تھے مگر ان دونوں کو لوگ اسی وقت بلاتے جب دو آدمیوں سے ایک کا کام پاکر بھی قناعت کر لینے کے سوا اور کوئی چارہ نہ ہوتا۔"

اصل میں یہ دونوں ہی کام چور نوالے حاضر تھے۔ وہ بغیر کام کئے اپنا کام نکال لیا کرتے تھے کیونکہ مسکین اتنے کہ اصولی کی مطلق اُمید نہ ہونے پر بھی لوگ انہیں کچھ نہ کچھ قرض دیتے تھے۔ "یعنی وہ کسی بھی سماجی بے انصافی کا شکار نہیں تھے لیکن اس کے باوجود وہ دنیا بھر کے چور اُچکے تھے۔ اکثر اسی ذریعے کو اپنا کر وہ اپنا پیٹ بھر لیا کرتے تھے۔ خود پریم چند کے الفاظ ہیں۔

"مٹر یا آلو کی فصل میں کھیتوں سے مٹر یا آلو اکھاڑ لاتے اور بھون بھون کر کھاتے یا دس پانچ دیکھ توڑ لاتے اور راتوں کو چوستے۔ گھیسو نے اسی زاہدانہ انداز سے ساٹھ سال کی عمر کاٹ دی اور مادھو بھی سعادت مند لڑکے کی طرح باپ کے نقش قدم پر چل رہا تھا۔"

یہاں دوستوں کی یہ بات بھی صادق نہیں آتی ہے کہ ہر جرم کسی نہ کسی سماجی ناانصافی کے خلاف ایک سخت احتجاج ہے۔ یہ انسانیت دشمن باپ بیٹے ایک ایسے وقت میں جبکہ ان کی بہو دروازہ سے پچھاڑیں کھا رہی تھی وہ تنہا اسے چھوڑے ہوئے الاؤ کے قریب بیٹھے آلو بھون کر کھا رہے تھے، تو وہ کسی کھیت سے کھود کر لائے تھے۔ دونوں ایک دوسرے سے کہہ رہے تھے جا تو دیکھ آ۔ کیوں کہ انہیں ڈر تھا کہ ان میں کوئی اگر جائے تو دوسرا آلوؤں کا بڑا حصہ صاف کر دے گا۔ یہاں نہ باپ کو بیٹے کا پاس ہے

یہ فیصلہ کر لیا کہ اس میں بڑی انقلابی بات کہی گئی ہے اور اس میں دیہات کی باغیانہ روح اسیر ہو گئی ہے۔ حالانکہ یہ انتقامی جذبہ حد درجہ انفعالی اور غیر صحت مند ہے کسی برائی کو روکنے یا اس کے خلاف لڑنے کی بجائے خود اس کا شکار ہو جانا اور اس کو اپنا لینے میں معلوم نہیں کونسی قابل تعریف بات ہے۔ دوسری بات یہ کہ اس قسم کے فلسفے کو کرداروں کے عمل یا گفتگو سے ظاہر کرنے کی جگہ جب خود مصنف ایسے بیانات دیتا ہے تو وہ مصنوعی نظر آتے ہیں اور متاثر کن ثابت نہیں ہوتے کیوں کہ اس طرح کرداروں کی نفسیاتی یا جذباتی کیفیت کی عکاسی نہیں ہوتی بلکہ مصنف کی خواہ مخواہ تاویل معلوم ہوتی ہے۔ تیسری بات یہ کہ پریم چند کا یہ بیان خود ان کی اپنی افسانہ نگاری کے انداز سے' ان کے فلسفۂ زندگی سے اور ان کے نظر ادب سے بھی میل نہیں کھاتا اس لیے ہر لحاظ سے کھوکھلا اور بے اثر نظر آتا ہے اور سب سے بڑی بات یہ کہ اس پورے بیان سے ان دونوں کے کام کے لئے اور چوری چپکاری پر زندگی بسر کرنے کا ایک پورا جواز تو پیدا ہو سکتا ہے اور سماج کے تعلق سے کوئی معاندانہ رویہ اختیار کرنے اور ایک خاص طرح کی ذہنیت اختیار کر لینے کی ایک تاویل تو ہو سکتی ہے لیکن ان - - - - - - - - - - -

کرداروں کا خود ایک دوسرے کے ساتھ غیر انسانی رویہ اختیار کر لینے کی کوئی توجیہ ہی نہیں ہو سکتی ہے اس افسانے کا سب سے بڑا نقص یہی ہے کہ گھیسو اور مادھو اپنی بہو بدھیا کے ساتھ جو غیر انسانی اور بہیمانہ سلوک کرتے ہیں اس کی کوئی بنیاد ہی نہیں ہے۔ انسان اور انسانیت کی اتنی اور ایسی تذلیل معلوم نہیں پریم چند جیسے عظمت انسانی کے گن گانے والے فنکار سے کیوں کر ہو گئی۔ حالانکہ بدھیا وہ عورت تھی جس کی وجہ سے مادھو اور گھیسو کی زندگی میں بڑا خوشگوار انقلاب آ گیا تھا۔ اور وہ صرف اس کی وجہ سے ہر ممکن آرام پا رہے تھے پریم چند لکھتے ہیں:

"جب سے یہ عورت آئی تھی اس نے اس خاندان میں تمدن کی بنیاد ڈالی تھی۔ پسائی کر کے، گھاس چھیل کر وہ سیر بھر آٹے کا انتظام کر لیتی اور ان دونوں بے غیرتوں کا دوزخ بھرتی تھی۔ جب سے وہ آئی یہ دونوں اور بھی آرام طلب اور آلسی ہو گئے تھے بلکہ کچھ اکڑنے بھی لگے تھے کوئی کام کرنے کو بلاتا تو بے نیازی کی شان سے دو گنی مزدوری مانگتے وہی عورت آج صبح سے دردِ زہ سے مر رہی تھی اور یہ دونوں شاید اسی انتظار میں تھے کہ یہ مر جائے تو آرام سے سوئیں۔"

ایک ایسی عورت جو ان کی خدمت کرتی تھی اور جو ان پر بوجھ نہیں تھی بلکہ ان کا بوجھ خود اٹھا رہی تھی۔ ان کو آرام دیتی تھی خود تکلیف اٹھا رہی تھی آخر اس غریب سے ان دونوں کو اس قدر انسانیت سوز دشمنی کیوں ہو گئی تھی۔ اس کے علاوہ اس افسانے میں ایک ایسا تضاد بھی ہے جس کو بغور دیکھنے سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ افسانہ نگار ذی روح انسانوں کو پیش نہیں کر رہا ہے بلکہ کٹھ پتلیوں کا تماشہ دکھا رہا ہے پریم چند نے یہ دکھایا ہے کہ یہ دونوں بڈھیا کے مرنے کے انتظار میں تھے پہلے تو یہ سمجھ میں نہیں آتا کہ اس کے زندہ رہنے سے ان کے آرام میں کون ایسا خلل پڑ رہا تھا جس کی وجہ سے وہ اس کی موت چاہ رہے تھے۔ بالفرضِ محال اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ وہ کھا پی چکے تھے۔ اس لئے اب اس کے مرنے کا انتظار کر رہے تھے کیوں کہ پریم چند نے لکھا ہے۔

"شاید اسی انتظار میں تھے کہ یہ مر جائے تو آرام سے سوئیں"

لیکن پریم چند اس مختصر افسانے میں اس بات کو بالکل بھول جاتے ہیں اور بمشکل دو ہی صفحے بعد وہ اپنی کہی ہوئی بات کی نفی کرتے ہیں اور یہ بتاتے ہیں کہ اس کے مرنے سے پہلے ہی وہ سو گئے۔

"آلو کھا کر دونوں نے پانی پیا اور وہیں الاؤ کے سامنے اپنی دھوتیاں اوڑھ کر پاؤں پیٹ میں ڈالے سو رہے تھے جیسے دو بڑے بڑے اژدہے کنڈلیاں مارے پڑے ہوتے ہیں اور بدھیا ابھی تک کراہ رہی تھی؟"

ایک اور دلچسپ تضاد یہ ہے کہ ابتدا میں پریم چند نے ہم پر یہ ظاہر کیا ہے کہ وہ بدھیا کو اس لیے دیکھنے نہیں جا رہے تھے کہ کہیں دوسرا ان کا حصہ نہ کھا جائے لیکن کھا چکنے کے بعد بھی چھوٹے منہ بدھیا کو نہ پوچھنا ایک ایسی بات ہے جس کی کوئی تاویل ہی ممکن نہیں۔ بدھیا کے مرنے کے بعد تو ان کے افعال و اعمال کی کوئی اہمیت ہی نہیں رہ جاتی ہے کیونکہ اس کے بعد تو وہ جو کچھ بھی کرتے کم تھا۔

ایک ایسا افسانہ جس میں فکری اور فنی اتنی خامیاں ہوں پریم چند کا شاہکار سمجھا جاتا ہے۔ پریم چند ایک عظیم فن کار تھے انھوں نے سینکڑوں کہانیاں لکھی ہیں ایک ایسے فن کار کے ہاں جہاں بہت اعلیٰ درجے کی تخلیقات ملتی ہوں وہاں اگر چند ایک کمزور چیزیں بھی مل جائیں تو کوئی تعجب کی بات نہیں ہے۔ کفن کا شمار اصل میں پریم چند کی کمزور تخلیقات میں ہونا چاہیے تاکہ پریم چند کے دوسرے عظیم افسانوں کا ہم صحیح طور پر اندازہ کر سکیں اور ان کی فنی اور فکری عظمت کو حقیقی معنوں میں خراج تحسین پیش کر سکیں۔

کسی بھی کلاسیک کو بت بنا کر پوجنا ادب کے لیے جو مستقل خطرے کی صورت اختیار کر سکتا ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی نے کفن کے تعلق سے جو رائے ظاہر کی ہے وہ اس بات کے ثبوت میں پیش کی جا سکتی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ "سوزِ وطن" سے "کفن" تک کا مطالعہ کیا جائے تو کفن پریم چند کو "جدید حقیقت نگاری" سے قریب لاتا ہے وہ لکھتے ہیں۔

" خاص طور پر ان کا افسانہ کفن، جو غالباً ان کی آخری کہانی ہے فنی اعتبار سے

اُردو کا پہلا مکمل افسانہ ہے جس پر جدید افسانہ نگاری کا اطلاق ہو سکتا ہے۔"

کفن کی یہ جدید حقیقت نگاری ادب کے مستقبل کے لئے خطرہ بن گئی ہے۔ عمومی حقیقت کو نہیں انفرادی حقائق کو پیش کرنے کی روش بعد میں انتہائی صورت اختیار کر گئی کہنے کا مطلب یہ ہے کفن میں ایک انفرادی حقیقت کو پیش کیا گیا ہے۔ حقیقی زندگی میں باپ کا اپنے بیٹے کے ساتھ، بیٹے کا اپنے باپ کے ساتھ اور شوہر کا اپنی بیوی کے ساتھ اس سے بدتر بھی سلوک ہو سکتا ہے۔ اور ہوتا ہے۔ لیکن افسانوی فنکاری کا پہلا تقاضہ یہ ہوتا ہے کہ بات یقین آفریں یعنی CONVINCING انداز میں کہی جائے صرف اسی صورت میں کوئی بھی بات قابل قبول بنتی ہے۔ افسانے کی فنی تکمیل ایسی ہی صورت میں ہو سکتی ہے جس میں انفرادی حقائق کو اس طرح رکھا جائے کہ وہ قاری کے تجربہ کا جزو بن جائیں۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کا کہنا ہے کہ ادب کو غیر شخصی ہونا چاہیئے۔ انفرادی تجربات خواہ کتنے ہی سچے ہوں اگر وہ بالکلیہ شخصی ہوں اور شخصی انداز میں پیش کئے جائیں تو دوسرے اس میں دلچسپی لے ہی نہیں سکتے۔ بعض جدید ترین افسانہ نگاروں کا المیہ یہی ہے کہ باوجود کوشش کے کوئی بھی ان کے تجربات میں شریک ہی نہیں ہو سکتا جیسے احمد ہمیش کی افسانہ نگاری ہے۔ ان کو بول و براز سے جو شغف ہے اس کو کیا کہا جا سکتا ہے "ڈرینج میں گرے ہوئے قلم کو اٹھا کر جو افسانہ نگاری ہوتی ہے وہ اس کے سوا کیا ہو سکتی ہے۔ احمد ہمیش کی نئی حقیقت نگاری مُنّھی کے پیٹ سے جنم لیتی ہے۔ یہ ایک ان کا انفرادی معاملہ اور الجھن ہے ایک نئے انداز کی حقیقت نگاری میں بن را کے کمپوزیشن میں بھی ملتی ہے اگر کوئی یہ کہے کہ یہ ایک نئی صنف ادب ہے جس میں مختلف حقیقتوں کے ٹکڑوں کی

پیوند کاری کر کے ایک معمّہ تیار کیا جاتا ہے تب تو یہ ٹھیک ہے لیکن جب ان کو کہانی کہہ کر پیش کیا جاتا ہے تو اس کو کس طرح قبول کیا جا سکتا ہے۔ کہانی پن ہی جس میں نہ ہو اس کو مختصر کہانی یا افسانہ کہنا کوئی معنی نہیں رکھتا۔ یہی کچھ انداز انور سجاد کی نئی کونپل جیسی کہانیوں میں ملتا ہے۔

اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ نئے انداز کی سبھی کہانیاں ایسی ہیں "جدید حقیقت نگاری" اور نئے انداز پیش کش کے لحاظ سے کئی افسانہ نگاروں نے قابل قدر کام انجام دیا ہے۔ مثال کے طور پر انتظار حسین کی کہانیاں ہیں جو نئے انداز فکر اور نئے انداز پیش کش کی بہترین مثالیں ہیں۔ مختلف حقیقتوں کے ادراک کو نئے رموز و علائم میں جس طرح پیش کیا گیا ہے۔ اس سے کسی کو اختلاف نہیں ہو سکتا۔ وہ اپنے انداز میں اتنی عمومیت رکھتے ہیں کہ کوئی بھی قاری تھوڑی سی کوشش کے بعد ان کی ترجمانی اپنے طور پر کر سکتا ہے۔

اسی طرح سریندر پرکاش کی کہانیوں میں خاص طور پر "بجوکا" قابل ذکر ہے۔ اس پر جدید افسانہ نگار اور نقاد جس قدر بھی فخر کریں اور خوش ہوں بجا ہے اس طرح سے کئی اور لکھنے والے ہیں انھوں نے نئے انداز میں حقیقتوں کو پیش کیا ہے۔ بعضوں نے رفتہ رفتہ نیا انداز اختیار کیا ہے یہاں اس بات کا موقع نہیں کہ اس کی تفصیل پیش کی جائے۔

موجودہ عہد میں جلیل کی شاعری کی معنویت

ماضی پرستی بری ہو یا نہ ہو لیکن ماضی سے بیگانگی، ماضی کی قدروں سے بے تعلقی،
ماضی کی قدروں سے اچھی کا احترام اور ماضی کے شعور کا فقدان یقیناً برا ہے ماضی سے
بیگانگی اور ماضی سے بے تعلقی یہ بھی انسان کو دیوانگی تک پہنچا سکتی ہے۔ یہ دیوانگی
انسان کے لیے بھی خطرہ ہے اور انسانیت کے لئے بھی۔ ماضی کی روایات کی پاسداری
ادب ہو یا زندگی دونوں کے لیے ضروری ہے اسی لئے نئے حالات اور جدید رجحانات کی
آندھیوں میں ماضی کے چراغ کو جلائے رکھنا بڑی بات ہے۔ یہ چراغ آج کے حالات میں
صرف ذات کے فانوس ہی میں روشن رہ سکتا ہے اور بعض وجوہات کی بنا پر اسی بات کا بھی امکان ہے
کہ یہ روشنی ذات کے محدود دائرہ سے باہر نہ جائے اور اپنے دور کو منور نہ کر سکے۔ جدت
کی تیز ہواؤں میں اپنی ذات کی شمع کو جلائے رکھنے میں ایک بڑا فائدہ یہ ہے کہ ذات اور
انفرادیت کا تحفظ ہو جاتا ہے اور شاعر اندھیرے میں بھٹکنے سے محفوظ رہتا ہے۔ ایسا شاعر
ہو سکتا ہے کہ دوسروں کو منزل پر پہنچانے میں کامیاب نہ ہو لیکن وہ خود کھو نہیں جاتا۔
موجودہ عہد میں جلیل کی شاعری ہمیں سب سے پہلے یہی بتاتی ہے کہ ہر تیز رو کے ساتھ چلنے
میں منزل نہیں ملتی بلکہ اپنی منزل کو متعین کر لینے ہی پر راہرو منزل پر پہنچ سکتے ہیں۔ جلیل بھی

اُردو کے اُن گنے چنے شاعروں میں سے ہیں جنھوں نے اپنے ذات کے نہاں خانے کو اسی طرح سے منور رکھا ہے کہ دوسروں کے لئے چراغِ راہ نہ ہوتے ہوئے بھی خود اُن کے لئے چراغِ منزل ضرور ثابت ہو۔

جلیل کی زندگی اور شاعری کو اس کے تاریخی پس منظر میں رکھ کر دیکھنے سے عجیب سا احساس ہوتا ہے اور حیرت ہوتی ہے کہ انھوں نے کس طرح زندگی کے بے پناہ تلاطم میں سکون و ثبات کا دامن تھامے رکھا۔ طویل عمر پائی۔ زندگی کے ایسے مدوجزر دیکھے جس میں ساری دنیا تہہ و بالا ہو کر رہ گئی لیکن وہ خود ہمیشہ حالات کے اس پرشور دریا سے دور رہے۔ کیونکہ وہ جانتے تھے کہ

دریا سے دور رہنے میں قطرے کا ہے وجود

اپنے وجود کی یہ حفاظت جلیل کی شاعری اور شخصیت کی انفرادیت کو ظاہر کرتی ہے۔ ان کی زندگی میں دنیا کی دو عظیم جنگیں لڑی گئیں۔ جس نے ساری دنیا کو آگ کے شعلوں میں دھکیل دیا۔ دنیا کے وہ سارے فلسفے اور نظریے جنھوں نے فکر و خیال کے نئے بت تراشے تھے اور جنھوں نے تمام پرانے صنم خانوں کو ڈھا دیا تھا اسی دور میں پیش ہوئے اور قبول کئے گئے۔ دنیا کی عظیم ترین ایجادات جنھوں نے دنیا کو طلسم خانے میں تبدیل کر دیا اسی زمانے میں ہوئیں دنیا کے تمام رزم اہم تنظیموں نے پھل پھول کو اسی عہد میں دنیا کو اپنا اکھاڑہ بنایا۔ انسان کی قدرت نے زمین کو زیر نگیں کرنے کے بعد آسمان پر کمندیں ڈال کر اس کی تسخیر کے سامان بھی اسی دور میں فراہم کئے۔ غرض انسان اور انسانی زندگی کا ہر شعبہ انقلاب کی زد میں آیا دنیا کے سارے معتقدات بدل رہے تھے۔ نئے حالات اور نئے اعتقادات کو پانے کے لئے ساری دنیا سرگرم اور سرگرداں تھی۔ دنیا کا کوئی دن اور کوئی لمحہ ایسا نہ ہوتا تھا جس میں دنیا تغیر و تبدل سے دو چار نہ ہو رہی ہو ان سارے حالات کو

سامنے رکھیئے اور پھر جلیل کا یہ شعر پڑھیے تو ان کی شاعری اور شخصیت کی نئی معنویت خود بخود آپکے سامنے آجائے گی۔

طبیعت بھی اللہ کیا چیز ہے
کہ جس پر کسی کا اجارا نہیں

جمہوریت کا دور ہو کہ اشتراکیت کا طبیعت کی یہ اجارہ داری ہر دور میں قائم و باقی رہتی ہے اگر آپ جلیل کے سنہ وفات سے واقف نہ ہوں اور صرف ان کی شاعری کو پیش نظر رکھیں تو آپ یوں محسوس کریں گے کہ جلیل اقبال ہی سے نہیں حالی سے بھی پہلے کے شاعر ہیں اور آپ کو یقین ہی نہیں آئے گا کہ جلیل کی زندگی میں نہ صرف ترقی پسند تحریک کی ابتداء ہو چکی تھی بلکہ اس نے اپنی زندگی کے سب سے زیادہ ہنگامہ خیز دس سال بھی مکمل کر لئے تھے اور سجاد ظہیر، رشیدہ جہاں، عصمت، منٹو، کرشن چندر، عزیز احمد قرۃ العین حیدر اور دوسرے کئی اہم جدید ترین ادیبوں کی اہم ترین تخلیقات سامنے آچکی تھیں۔

اردو شاعری حالی کے نئے انداز کو اپناتے ہوئے اور اقبال کی عظمت سے پہنچتے ہوئے اپنے دامن میں حسرت، جگر، یگانہ، فراق اور فانی کو سمیٹ کر جوش، مخدوم محی الدین، فیض احمد فیض، سردار جعفری، مجاز، جاں نثار اختر، کیفی اعظمی اور دوسرے شاعروں کے علاوہ ن۔ م راشد اور میرا جی کے رنگ و آہنگ تک پہنچ چکی تھی اردو ادب اور شاعری میں یہ زبردست انقلاب جلیل کے سامنے ہی ہوا۔ ان کا انتقال ۱۹۴۶ء میں ہوا ہے لیکن وہ ادبی انقلاب کے اس طوفان میں بھی اپنی شاعری کے رنگ کو سنبھالے رہے۔ حقیقت یہ ہے کہ انھوں نے اپنی "عمر رواں" کو شمع کی طرح گزار دیا۔ اور اپنی ذات کے حصار میں بند ہو کر اپنے آپکو طوفان کے تھپیڑے کھانے سے بچائے رکھا۔ انھوں نے

اپنی زندگی کی تفصیل اور تفسیر اپنے اس شعر میں یوں پیش کی ہے ؎

ہے عمرِ رواں میں شمع کا رنگ
گھر بیٹھے گزرتی ہے سفر میں

جلیل کا شاعرانہ لب و لہجہ قدیم ہوتے ہوئے بھی بڑا بانکپن رکھتا ہے۔ دبستانِ لکھنؤ کے لطیف ارتعاشات ان کی شاعری میں بڑے توازن کے ساتھ سموئے ہوئے ہیں دبستانِ دلّی کی مخصوص اعقلیت بھی ان کی شاعری میں سمٹ آئی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان دونوں دبستانوں کی قدامت ان کی شاعری میں نکھر آئی ہے۔ انہوں نے قدیم رنگ و تغزل کو ایک تیکھا انداز عطا کیا۔ غزل کی شاعری اپنی نشتریت کی وجہ سے پہچانی جاتی ہے اور کسی بھی شاعر کا کمال اس کی اثر انگیزی سے متعین ہو سکتا ہے۔ ایسی تخلیق جو دل و دماغ پر نہ مٹنے والے نقوش چھوڑ جائے اعلیٰ ہونے کی سب سے محکم دلیل ہوا کرتی ہے۔ جلیل کی شاعری میں بھی بیسیوں نشتر ملتے ہیں۔ ان کا ایک ایسا ہی شعر تھا جو ان سے تعارف کا پہلا ذریعہ ثابت ہوا۔ آج سے چالیس اکتالیس سال پہلے کی بات ہے کہ "نگار" کا ایک خاص نمبر شائع ہوا تھا۔ جس میں اُس زمانے کے تمام اہم شاعروں کا خود ان کا اپنا انتخاب کردہ کلام شامل تھا۔ اس میں جلیل کا منتخب کردہ کلام بھی شریک تھا۔ میرے والد مرحوم حضرت تمکین سرمست کے ہاں "نگار" پابندی سے آیا کرتا تھا۔ اب یہ کہنا مشکل ہے کہ اسی وقت یا اس کے چند سال بعد بہرحال کچی عمر تھی جب جلیل کا منتخب کلام پڑھنے کو ملا۔ ان اشعار میں ایک شعر دل میں کھب کر رہ گیا۔ جو ایک . . . معروف اور لافانی شعر ہے ؎

نگاہ برق نہیں چہرہ آفتاب نہیں
وہ آدمی ہے مگر دیکھنے کی تاب نہیں

آج بھی اس شعر کی تازگی اور ندرت میں فرق نہیں آیا ہے۔ جلیل کا کمالِ فن اس سے ظاہر ہے کہ بالکل اسی مضمون کو غالب نے بھی باندھا ہے لیکن جلیل نے اسے اس حسن ولطافت سے باندھا ہے کہ وہ ان کا ہو کر رہ گیا۔ غالب نے اسے یوں کہا ہے ؎

ناکامیٔ نگاہ ہے برقِ نظارہ سوز
تو وہ نہیں کہ تجھ کو تماشا کرے کوئی

جلیل کے شعر میں آمد کی کیفیت کے ساتھ بے پناہ بے ساختگی ہے جو غالب کے شعر میں نظر نہیں آتی۔ سادگی کے باوجود زورِ بیان کی ایسی اچھوتی مثالیں کم ہی ملتی ہیں۔

جلیل کی شاعری کا امتیازی وصف اس کی پرکار سادگی ہے۔ انہوں نے اپنی شاعری میں سادگی کو برقرار رکھنے کے لیے اپنا سارا فنی کمال صرف کیا ہے۔ شاید اردو شاعری کے وہ آخری "امام الفن" تھے۔ فنِ عروض سے کامل واقفیت، زبان و بیان پر حاکمانہ قدرت، زبان کی نزاکتوں اور بیان کی لطافتوں سے پوری آگہی، روزمرہ کی پابندی، محاوروں کی معنویت کا معنی خیز استعمال غرض فن کی تمام تر گہرائیوں کا کامل وقوف اِن کی شاعری کو آج بھی قابلِ قدر بناتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جلیل پامال اور فرسودہ مضمون کو بھی صرف اپنے اندازِ بیان سے چمکا دیتے ہیں آئینہ دیکھ کر معشوق کا خود اپنے حسن سے مسحور ہو جاتا بڑا ہی روندا ہوا پارہ مضمون ہے اس کو غالب، مومن اور داغ جیسے اساتذہ باندھ چکے ہیں۔ غالب کہتے ہیں ؎

آئینہ دیکھ اپنا سا منہ لے کے رہ گئے
صاحب کو دل نہ دینے پہ کتنا غرور تھا

مومن نے کہا ہے ؎

آئینہ جلدی سے پٹک دو کہیں
دل ہی نہیں دیکھو ہاتھ سے گیا

داغ کہتے ہیں ؎

لے اور آئینہ دیکھ

گھر میں تیرا جواب نکلا

آئینہ کے مضمون میں کوئی نیا گوشہ نکالنا بڑا ہی مشکل کام تھا۔ لیکن جلیل کی نکتہ رسی ایسے موقع پر بھی کام کر گئی ہے۔ کہتے ہیں۔ ؎

میں نے تمہیں چاہا، کیا اسمیں خطا میری

پر تم ہو یہ آئینہ، انصاف ذرا کرنا

ایسے ہی چند اور اشعار ملاحظہ فرمائیے۔

میری ہر بات کو الٹا وہ سمجھ لیتے ہیں ٭ اب کے پوچھا تو یہ کہدونگا کہ حال اچھا ہے

○

کہدو یہ کوہکن سے کہ مرنا نہیں کمال ٭ مر مر کے ہجر یار میں جینا کمال ہے

○

ہم تم ملے نہ تھے تو جدائی کا تھا ملال ٭ اب یہ ملال ہے کہ تمنا نکل گئی

○

جب تک خلش درد تھی اک گونہ مزا تھا ٭ جب سے مجھے آرام ہے آرام نہیں ہے

○

چلے اسے دم بھر کو مہمان ہو کر ٭ مجھے مار ڈالا مری جان ہو کر

○

تھی عشق دعا شقی کیلئے شرط زندگی ٭ مرنے کے واسطے مجھے جینا ضرور تھا

○

نصیب سے نہیں مرنا کسی پہ ہوتا ہے ؛ مزہ جو اس میں ہے وہ عمرِ جاوداں میں نہیں

○

ہوئی مدت کہ چمن چھوٹ گیا ؛ اب ہمیں کیا جو بہار آئی ہے

○

آپ اور سوگ مرا کیا کہنا ؛ دیکھئے لب پہ ہنسی آئی ہے

○

بھلا توبہ کا میخانے میں کیا ذکر ؛ جو ہے بھی تو کہیں ٹوٹی پڑی ہے

○

جب میں چلوں تو سایہ بھی اپنا نہ ساتھ دے ؛ جب تم چلو زمین چلے، آسماں چلے

○

مار ڈالا مسکرا کر ناز سے ؛ ہاں مری جاں پھر اسی انداز سے

○

ایسے سینکڑوں اشعار جلیل کے کلام میں ملتے ہیں۔ جلیل کے کلام کی دوسری خصوصیت ان کا دھیما اور سلجھا ہوا اندازِ بیان ہے۔ جو ان کی شخصیت کے رکھ رکھاؤ کا نتیجہ ہے یہ دھیماپن۔ ترنم، روانی اور نغمگی کے ساتھ مل کر نیا جادو جگاتا ہے۔ انکی شاعری کو خطابت، گھن گرج، جوش و ہیجان سے دور کا بھی واسطہ نہیں۔ وہ لکھنوی آداب اور شائستگی کے ساتھ اپنی بات بیان کرتے ہیں۔ بات غیر معمولی ہو یا نہ ہو ان کے کلام میں آکر دل کش و دل آویز معلوم ہونے لگتی ہے۔ اپنے دعوے کے ثبوت میں ان اشعار کو دیکھئے۔

بہاریں لٹا دیں، جوانی لٹا دی ؛ تمہارے لئے زندگانی لٹا دی
عجب حوصلہ ہم نے غنچے کا دیکھا ؛ تبسم پہ ساری جوانی لٹا دی

بات ساقی کی نہ ٹالی جائے گی ؛ کر کے توبہ توڑ ڈالی جائے گی

○

آتے آتے آئے گا ان کو خیال ؛ جاتے جاتے بے خیالی جائے گی
دیکھتے ہیں غور سے میری شبیہ ؛ شاید اس میں جان ڈالی جائے گی

○

یہ رنگ گلاب کی کلی کا ؛ نقشہ ہے کسی کی کمسنی کا
بلبل کی بہاریں نہ پوچھو ؛ منہ چومتی ہے کلی کلی کا
منہ پھیر کے یوں چلی جاتی ؛ یاد آگیا روٹھنا کسی کا

○

جاتے ہو خدا حافظ ہاں اتنی گذارش ہے ؛ جب یاد ہم آجائیں ملنے کی دعا کرنا

○

محبت رنگ دے جاتی ہے جب دل دل سے ملتا ہے ؛ مگر مشکل تو یہ ہے دل بڑی مشکل سے ملتا ہے

○

یہ کون زیر زمین اسکو گدگداتا ہے ؛ کہ مسکراتی ہوئی ہر کلی نکلتی ہے

○

اکثر وہ ذرا سی بات پہ روٹھ جاتے ہیں ؛ نیا نیا ہے ابھی شوق دلربائی کا

○

کچھ اس ادا سے یار نے پوچھا مرا مزاج ؛ کہنا کہ بڑا شکر ہے پروردگار کا

○

عجب ادا سے چمن میں بہار آتی ہے ÷ کلی کلی سے مجھے بوئے یار آتی ہے
کچھ اختیار کسی کا نہیں طبیعت پر ÷ یہ جس پہ آتی ہے بے اختیار آتی ہے

○

طرزِ اظہار کی یہ دلکشی اور دل آویزی جلیل ہر صورت میں قائم رکھتے ہیں بے شمار موضوعات ایسے دقیق اور مشکل ہوتے ہیں کہ انہیں سہل طور پر ادا کرنا محالات میں ہوتا ہے۔ وقت اور زمانے کے موضوعات ہی کو لیجئے۔ یہ فلسفے کے بھی دقیق موضوعات رہے ہیں۔ وقت اور زمانے کا بہاؤ جدید ترین شاعروں کا بھی موضوعِ سخن رہا ہے۔ اسے دریا سے تشبیہ دینے کا رجحان جدید شاعری میں عام ہے آج اسے بے حد پیچیدہ انداز ہی میں بیان کرنا ممکن نظر آتا ہے لیکن جب یہ مسئلہ جلیل کے ہاں موضوعِ سخن بنتا ہے تو یہ محسوس نہیں ہوتا کہ ایک بے حد پیچیدہ اور مشکل مسئلہ زیرِ بحث آیا ہے کہ جلیل مسئلہ کی گہرائی اور پیچیدگی کی طرف ذہن کو منتقل کئے بغیر باتوں باتوں میں اسے ادا کر دیتے ہیں۔ ان کے یہ اشعار پڑھیے۔ آپ کو سادگیٔ بیان کا کمال نظر آئے گا۔

زمانہ ہے کہ گزرا جا رہا ہے ÷ یہ دریا ہے کہ بہتا جا رہا ہے
زمانے پر ہنسے کوئی کہ روئے ÷ جو ہوتا ہے وہ ہوتا جا رہا ہے
رواں ہے عمر اور انسان غافل ÷ مسافر ہے کہ سوتا جا رہا ہے

ایسے اشعار کی جلیل کے کلام میں کمی نہیں لیکن ان کے حسنِ ادا نے ان اشعار کو بھی اس درجہ سادہ بنا دیا ہے کہ موضوع کی اشکالات کا اندازہ ہی نہیں ہوتا۔ پڑھنے والا لطفِ زبان اور لطفِ بیان میں گم ہو جاتا ہے۔ اور اسے وقتِ فکر و نظر

سے سابقہ نہیں پڑتا۔ چند ایسے ہی اشعار دیکھئے ؎

بحرِ غم سے پار ہونے کے لئے ✽ موت کو ساحل بنایا جائے گا
سعیِ لاحاصل کو پیہم زندگی ✽ عشق کا حاصل بنایا جائے گا

—

کسی کا حسن اگر بے نقاب ہو جاتا ✽ نظامِ عالمِ ہستی خراب ہو جاتا

—

تھک گیا قافلۂ زیست بھی چلتے چلتے ✽ ابھی منزل کے نشاں دور نظر آتے ہیں

—

سب باندھ چکے کب کے سرِ شاخ نشیمن ✽ ہم ہیں کہ گلستاں کی ہوا دیکھ رہے ہیں

—

جلیل کی شاعری میں گہرائی بھی ہے اور گیرائی بھی۔ لیکن موجودہ زمانے میں ان کی آواز دور سے آتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ اسی لیے اس آواز پر کان دھرنے کی ضرورت سامنے نہیں آتی زبان و بیان کی لطافتوں اور نزاکتوں سے آج ہم محروم ہوتے جارہے ہیں۔ آج داغ اور جلیل کی شاعری کو وردِ زبان کرنے کی از بس حاجت ہے۔ تاکہ ہم زبان کی شاعرانہ لطافتوں سے مانوس ہوسکیں اور ہماری زبان بگڑنے سے بچ جائے اور ہم کو زبان کا استعمال آجائے۔ ہوسکتا ہے کہ آج جلیل کی شاعری کی اہمیت یا عصر سے انکار کردیا جائے اگلے وقتوں کی بات کہا جائے لیکن کوئی اس بات سے انکار نہیں کرسکتا کہ ان کی شاعری اگر کچھ بھی نہیں ہے تب بھی زبان کی شاعری ہے اور صرف زبان کے بل بوتے پر بھی شاعری کی جاسکتی ہے ایسی شاعری یقیناً بے حد قابلِ احترام ہی نہیں قابلِ قدر بھی ہوتی ہے

کیوں کہ یہ ہم کو بے زبان ہونے سے بچا لیتی ہے۔ زبان کی شاعری کیا ہوتی ہے؟
اور زبان کا شاعر ہم کسے کہتے ہیں۔ اس بات کی توضیح عابد علی عابد نے بڑی
عمدگی سے یوں کی ہے۔

"جب بڑے خیالات، شریفانہ جذبات، بڑی باتیں کامیابی
سے کہہ دی جاتی ہیں تو زبان اور محض زبان پر (خیالات کو الگ
کر کے) ہماری توجہ نہیں جاتی بلکہ شعر کی روح اور قالب، معنی و صورت
کی پوری اکائی پر ہماری توجہ جاتی ہے۔ جب بات یا خیال یا جذبہ
معمولی ہو اور طرز بیان سب کچھ یا قریب قریب سب کچھ ہو تو
ہم ایسے شاعر کو زبان کا شاعر کہتے ہیں"

یہاں کہنا یہ نہیں ہے کہ خلیل کی شاعری میں زبان کے سوا کچھ نہیں ہے بلکہ کہنا یہ
ہے کہ آپ اور ہم سب کچھ کہہ سکتے ہیں اگر ہم صرف خلیل کی سی زبان بولنا سیکھ جائیں
صرف اسی بات کے لیے آج ان کی شاعری کو بار بار پڑھنے اور پڑھانے کی ضرورت ہے۔

بیدی کی نفسیاتی بصیرت

ادب میں نفسیاتی بصیرت ہی سب سے زیادہ اہمیت رکھتی ہے کیونکہ یہ نفسیاتی بصیرت ہی ہوتی ہے جس کی وجہ سے فن کار اپنے قاری کو متاثر کرسکتا ہے اور کرتا ہے۔ کسی بھی افسانے کا سارا تاثر کسی بھی واقعے کو نفسیاتی طور پر پیش کرنے پر منحصر ہوتا ہے۔ جب تک کہ افسانے میں نفسیاتی تجزیہ نہ ہو افسانہ کا تاثر شدید نہیں ہوتا۔ نفسیاتی تجزیے سے مراد یہاں تحلیل نفسی نہیں ہے بلکہ واقعات اور کرداروں کا ایسا بیان ہے جس سے نفسیاتی محرکات کی طرف ذہن منتقل ہو۔ تحلیل نفسی کرنا ادیب کا کام نہیں ہے یہ تو ماہر نفسیات کا منصب ہے۔ ادیب اور شاعر نفسیات کے عمیق ترین مسائل کو بھی بیان کرجاتا ہے اور لاشعور کی کیفیات کو بھی۔ لیکن وہ یہ سب کچھ داخلی انداز میں کرتا ہے جبکہ ماہر نفسیات کا طریقہ کار خارجی ہوتا ہے۔ فرائڈ نے خود اس بات کا اعتراف کیا تھا۔ اس کی سترھویں سالگرہ کے موقعہ پر جب اسے خراج عقیدت پیش کرتے ہوئے یہ کہا گیا کہ اس کا عظیم کارنامہ یہ ہے کہ اس نے لاشعور کو دریافت کیا ہے تو اس نے کہا لاشعور کو میں نے دریافت نہیں کیا ہے بلکہ مجھ سے سینکڑوں سال پہلے ادیب اور شاعر اسے دریافت کرچکے تھے۔ میں نے تو صرف اس کو علمی صورت دی ہے اور ایک نظام کے تحت ان کو بیان کیا ہے۔ ادیب اور شاعر نفسیاتی کتابیں پڑھ کر ادب تخلیق نہیں کرتے بلکہ ان کو پڑھ کر نفسیات کے بارے میں کتابیں لکھی جاسکتی ہیں۔

بیدی کی عظمتِ فن کا انحصار ان کی نفسیاتی بصیرت پر منحصر ہے دوسرے افسانہ نگار نفسیاتی بصیرت سے کام تو لیتے ہیں لیکن ان میں اتنی گہرائی نہیں ہوتی یا پھر ان کے افسانوں میں کئی دوسری باتیں ایسی ہوتی ہیں جو ان کی افسانہ نگاری کو امتیاز بخشتی ہیں۔ بعض افسانہ نگار اپنے پلاٹ کو اس قدر گتھا ہوا اور چست رکھتے ہیں کہ ان کی فن کی بڑائی کا انحصار صرف اسی پر ہوتا ہے۔ بعض کے ہاں زبان و بیان کی خوبصورتی ان کے افسانوں کا بنیادی وصف بن جاتی ہے۔ لیکن بیدی کے ہاں ان میں سے کوئی بات بھی نہیں ملتی۔ ان کی کہانیوں کے پلاٹ بعض وقت اتنے ڈھیلے ڈھالے ہوتے ہیں کہ اس کا کوئی حصہ اگر آپ علاحدہ بھی کر دیں تو کہانی اپنی جگہ مکمل ہو گی۔ میں نے ان کی کہانی ایک بی۔ اے کی درسی کتاب "انتخاب نظم و نثر" میں اسی طرح شامل کی ہے۔ ان کی کہانی "ردعمل" اس انتخاب میں موجود ہے۔ لیکن اگر آپ اس کہانی کو پڑھیں گے تو اسے ہر طرح سے مکمل پائیں گے حالانکہ اس کہانی کا بعض حصہ بالکل حذف کر دیا گیا ہے۔ اسی طرح ان کی بعض اہم ترین کہانیوں میں بھی چند ٹکڑے ایسے مل جاتے ہیں جن کے حذف کرنے سے کہانی کے مجموعی تاثر میں کوئی فرق نہیں آتا یہ بات "اپنے دکھ مجھے دے دو" جیسی کہانی میں بھی ملتی ہے۔ رہی ان کی زبان تو اکثر نقادوں نے اس کی کوتاہیوں کی طرف اشارہ کیا ہے۔ پروفیسر آل احمد سرور اپنے مضمون "بیدی کی افسانہ نگاری۔ صرف ایک سگرٹ کی روشنی میں" بیدی کی زبان کی مدافعت کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

"بیدی کی زبان پر کچھ لوگوں نے اعتراض کیا ہے۔ یہ لوگ افسانے کی زبان اور شاعری کی زبان کا فرق نہیں جانتے۔ افسانے میں شعریت ہوتی ہے مگر افسانے کی زبان شاعرانہ زبان نہیں ہونی چاہیئے۔"

لیکن انھوں نے اپنے ایک دوسرے مضمون "اردو میں افسانہ نگاری" میں بیدی کی زبان کے تعلق سے لکھا ہے:

"ان کی زبان میں غلطیاں ہیں مگر بیدی دہلی اور لکھنو کی زبان نہیں لکھتے، وہ پنجاب کی اردو لکھتے ہیں"

بہرحال بیدی کے افسانوی فن کا کمال ان کی نفسیاتی بصیرت میں ظاہر ہوتا ہے۔ بیدی واقعات کو نہیں بلکہ ان واقعات کے پیچھے جو نفسیاتی محرکات کام کرتے ہیں انہیں پیش کرتے ہیں۔ اسی طرح بیدی کرداروں کے اعمال ہی کا نہیں بلکہ ان اعمال کو بروئے کار لانے میں جو نفسیاتی عوامل کام کرتے ہیں ان کا بھی احاطہ کرتے ہیں۔ اصل میں باطنی زندگی کی یہ عکاسی ہی افسانہ نگار کا حقیقی منصب ہے۔ اسی کی پیش کشی کی وجہ سے افسانہ، حقیقت بن جاتا ہے اور حقیقت افسانہ بنتی ہے۔ بیدی نازک ترین نفسیاتی کیفیات کو اس فنکارانہ چابکدستی سے پیش کرتے ہیں کہ قاری ایک نئی بصیرت حاصل کرتا ہے۔ انسانی زندگی کی ایسی ہی آگہی کسی کے بھی افسانوی ادب کو قابل قدر بناتی ہے۔

بیدی کے تمام افسانے اسی کیفیت سے مملو ہیں۔ ان کا کوئی بھی افسانہ لیجیے وہ افسانے جن کی بہت زیادہ شہرت ہوئی یا وہ افسانے جو اتنے زیادہ مشہور نہیں ان سب کی مشترکہ مقبولیت ان کی بھی نفسیاتی بصیرت ہے۔ بیدی کا کمال یہ ہے کہ وہ ہر ایک اور ہر قسم کے انسان کی نفسیاتی کیفیت کو پیش کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں ان کا قلم کہیں رکتا ہے نہ جھجکتا ہے۔ وہ بچے، بوڑھے، عورت، مرد، میاں بیوی غرض کہ ہر انسان کی نفسیاتی کیفیت کو اپنی ساری جزئیات سمیت پیش کرتے ہیں۔ یوں بیدی کا قلم، ایک مصور کے قلم کی طرح ہر ایک کی اور ہر نفسیاتی کیفیت کی تصویر

پیش کرتا ہے۔ ان کا مشہور افسانہ "لاجونتی" ہے۔ یہ فسادات پر لکھے جانے والے سارے افسانوں میں اسی لیے امتیازی حیثیت رکھتا ہے کہ اس میں بیدی نے عورت کے نازک ترین جذبات اور احساسات کی تصویر کشی کی ہے۔ "لاجونتی" تقسیم کے المیے کا شکار ہوتی ہے۔ بعد میں پھر اپنے شوہر کے پاس لوٹتی ہے۔ اس کا شوہر جو اسے مارتا بھی تھا غصے سے بھی پیش آتا تھا۔ لیکن اب سراپا لطف و کرم بن جاتا ہے۔ لطف و کرم کی یہ بے مروت بارش لاجونتی کے تپتے ہوئے جذبات کو یخ بستہ کر دیتی ہے۔ وہ لاجونتی سے "لاجو" بنی تھی لیکن حالات کی ستم ظریفی اسے پھر سے "لاجونتی" بنا کر رکھ دیتی ہے بیدی اس افسانے میں بڑی خوبصورتی سے ایک عورت کی نفسیاتی الجھن کو پیش کرتے ہیں۔ جس میں دیوی کا عورت ہونا، عورت کی عظمت کی دلیل ہے لیکن عورت کا دیوی ہونا، عورت کی تذلیل ہے۔ وہ اس نازک ترین نفسیاتی کیفیت کو یوں پیش کرتے ہیں :۔

"(وہ) اپنے بدن کی طرف دیکھتی رہی جو کہ بٹوارے کے بعد اب "دیوی" کا بدن ہو چکا تھا۔ لاجونتی کا نہ تھا"

اور یہی لاجونتی کا سب سے بڑا دکھ تھا۔ بیدی اسی نفسیاتی کرب کو پیش کرتے ہوئے اپنے افسانے کو یوں ختم کرتے ہیں :

"جب بہت سے دن بیت گئے تو خوشی کی جگہ پورے شک نے لے لی۔ اس لیے نہیں کہ سندر لال بابو نے پھر وہی پرانی بدسلوکی شروع کر دی تھی بلکہ اس لیے کہ وہ لاجو سے بہت اچھا سلوک کرنے لگا تھا۔ ایسا سلوک جس کی لاجو متوقع نہ تھی۔ وہ سندر لال کی وہی پرانی لاجو ہو جانا چاہتی تھی جو گاجر سے لڑ پڑتی اور مولی سے

مان جاتی۔ لیکن اب لڑائی کا سوال ہی نہ تھا' سندر لال نے
اسے یہ محسوس کروا دیا جیسے وہ لاجونتی کانچ کی کوئی چیز ہے جو
چھوتے ہی ٹوٹ جائے گی۔ ۔ ۔ ۔ ۔ اور لاجو آئینے میں اپنے سراپا
کو دیکھتی اور آخر اس نتیجے پر پہنچتی کہ وہ اور تو سب کچھ ہو سکتی
ہے پر لاجو نہیں ہو سکتی ۔ وہ بس گئی' پر اجڑ گئی"

"کوکھ جلی" بھی بیدی کی نفسیاتی ژرف نگاہی کا بہترین نمونہ ہے۔ گھمنڈی کی ماں ایک ایسی عورت ہے جس کی ساری زندگی اس کے اپنے بیٹے کے اطراف گھومتی ہے۔ اس کی زندگی میں کوئی دوسری دلچسپی ہے نہ کوئی مشغلہ۔ رات دیر گئے تک وہ اپنے بیٹے کا انتظار کرتی ہے اور بیٹے کے طور طریقوں کو دیکھ کر اپنے شوہر کو بھی یاد کرتی ہے۔ وہ اس کے بہکتے ہوئے قدموں کو دیکھ کر پریشان بھی ہوتی اور اسے اپنی محبت کے جال میں باندھ کر رکھنا بھی چاہتی ہے لیکن جوانی کے جوش میں جب گھمنڈی آزار میں مبتلا ہوتا ہے تو وہ پریشان ہونے سے زیادہ خوش ہوتی ہے کہ اب اس کا بیٹا جوان ہو گیا ہے۔ بیدی انسانی زندگی کے متضاد اور متصادم جذبات کو بڑی ہی لطافت اور نزاکت سے پیش کرتے ہیں۔ عورت کے اندر جو ممتا ہوتی ہے۔ اور دکھ اور تکلیف کے وقت جس قدر ابھر کر سامنے آتی ہے اس کو کوکھ جلی میں نمایاں کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"دنیا میں کوئی عورت ماں کے سوا نہیں۔ بیوی بھی کبھی ماں ہوتی ہے اور بیٹی بھی ماں' تو دنیا میں ماں اور بیٹے کے سوا کچھ نہیں۔ عورت ماں اور مرد بیٹا۔ ۔ ۔ ۔ ماں خالق اور بیٹا مخلوق"

اب اسے آپ فرائڈ کے نظریات کی منھ بولتی تصویر کہیے یا نفسیاتی

حقیقت نگاری کا نام دیجئے۔ بیدی کا فن یہیں اپنا جادو جگاتا ہے۔
بیدی زندگی کے بہت معمولی واقعات اور بہت معمولی افراد کو لیتے ہیں۔ لیکن ان کی نفسیاتی بصیرت و بصارت ان واقعات اور کرداروں کو عظمت بخشتی ہے۔ ان کا افسانہ "رحمان کے جوتے" اس بات کی روشن مثال ہے۔ بوڑھا رحمان اور اس کی بیوی افلاس اور غربت کے مارے ہیں۔ ان دونوں کی ازدواجی زندگی کا سارا رس اور خوشی ان کی اکلوتی بیٹی بینا اور نواسے اسحاق کے گرد گھومتے ہیں۔ رحمان کا جوتے پر جوتا جب چڑھتا ہے تو اس کے سفر کی نشانی ثابت ہوتا ہے۔ جب وہ اپنے چڑھے ہوئے جوتے کی طرف اشارہ کرتا ہے تو اس کی بوڑھی بیوی کہتی ہے۔

"بینا کو ملنے جانا ہے اور کہاں جانا ہے — بڑھیا بولی، یونہی تو نہیں تیرے کوڈر دھو رہی ہوں، بڈھے! دو پیسے ڈبل کا تو نیل ہی لگ گیا ہے تمہارے کپڑوں کو — کیا تو دو پیسے روج کی کمائی بھی کرے"

بیدی کے کرداروں کے مکالموں میں بھی نفسیاتی اور جذباتی ارتعاشات ملتے ہیں وہ اپنے کرداروں کی گفتگو بڑے ہی بے ساختہ انداز میں پیش کرتے ہیں۔ رحمان اور اس کی بیوی میں اپنے نواسے اسحاق کے بارے میں جو گفتگو کرتے ہیں اس سے ان کی دلی کیفیات کا اظہار ہوتا ہے۔

"رحمان کو کوئی خیال آیا بولا — بینا کی ماں، بھلا کیا نام رکھا ہے انھوں نے اپنے ننھے کا؟

بڑھیا ہنستے ہوئے بولی — سا ہتوخ رکھا ہے نام، اور کیا

رکھا ہے نام انھوں نے اپنے ننھے کا۔ واہ سچ مچ کتنی کمزور ہے تیری یادداشت "

رحمان کے خیالات کی رو بہہ نکلتی ہے وہ اپنی بیٹی اور نواسے کے بارے میں سوچنے لگتا ہے۔ ادھر بڑھیا اپنے بیٹی اور نواسے کے لئے کچھ بھیجنے کی تیاری کرنے لگتی ہے۔ پھر رحمان ریل گاڑی میں اپنے سفر پر روانہ ہو جاتا ہے لیکن راستے میں بھی وہ صرف اپنی بیٹی نواسے اور داماد کے بارے میں سوچتا ہے۔ بیدی اس بوڑھے باپ کے اس جذباتی لگاؤ کو یوں پیش کرتے ہیں:

"صرف اس کی خواہش تھی کہ اس کے "تندل" اس کے بھٹے اس کا شیشہ" اس کا جاپانی جھنجھنا اور باقی خریدی ہوئی چیزیں سب سپھل ہوں۔ انہیں وہ مقبولیت حاصل ہو جس کا وہ متمنی ہے۔ کبھی وہ سوچتا کیا بینا گاؤں کے گنوار لوگوں کے ان تحائف کو پسند کرے گی؟ کیا ممکن وہ محض اس کا دل رکھنے کے لیے ان چیزوں کو پاکر باغ باغ ہو جائے لیکن کیا وہ میرا جی رکھنے کے لئے ہی ایسا کرے گی؟ پھر تو مجھے بہت دکھ ہوگا۔ کیا میرے تندل سچ مچ اسے پسند نہیں آسکتے؟ میری بیٹی کو میری بینا کو۔ علیا کو پرایا پیٹ ہے۔ وہ تو کچھ بھی پسند نہیں کرنے کا"

لیکن وقت کا بے رحم ہاتھ بعض وقت ان چھوٹی چھوٹی خوشیوں کو پانے کی بڑی سے بڑی سزا دیتا ہے۔ بوڑھے کی یہ سب سوچتے سوچتے آنکھ لگ جاتی ہے۔ اور موقعہ پاکر کوئی اس کی محبت کے خزانے کو لوٹ لے جاتا ہے اور جب اسکو معلوم ہوتا ہے کہ اس کی گٹھڑی چوری ہوگئی ہے تو وہ اپنے آپ میں نہیں رہتا۔

ساری دنیا سے چیخ چیخ کر لڑنے بھڑنے کے لیے تیار ہو جاتا ہے وہ سامنے بیٹھے ہوئے کانسٹیبل سے لڑ پڑتا ہے اور اس کی وردی پھاڑ دیتا ہے۔ جب ٹکٹ چیکر آتا ہے تو اس سے بھی گتھم گتھا ہو جاتا ہے۔ اور اس لڑائی میں اس کے پیٹ پر زوردار لات لگتی ہے۔ اور رحمان فرش پر ڈھیر ہو جاتا ہے۔

"کرتال آ چکا تھا" رحمان، اس کی چادر اور گڈریا پلیٹ فارم پر اتار دیئے گئے۔ گڈریے کا منہ جسم سے علاحدہ، خون میں بھیگا ہوا ایک طرف پڑا تھا اور مکئی کے بھٹے، کھلی ہوئی چادر سے نکل کر فرش پر لڑھک رہے تھے۔"

رحمان کو اسٹریچر پر ڈال کر ریلوے ہسپتال میں شریک کر دیا جاتا ہے۔ اور بستر مرگ پر بھی نیم بے ہوشی کے عالم میں بھی اسے بیٹا، ماہتا علی احمد اور بینا کی ماں کا خیال آتا ہے۔ یا پھر یہ احساس کہ اس کا سامان لٹ گیا ہے۔ گڈریا پلیٹ فارم پر پڑا ہے اور مکئی کے بھٹے فرش پر لڑھک رہے ہیں جنہیں آوارہ چھوکرے اٹھا اٹھا کر بھاگ رہے ہیں۔ جب اسے کسی قدر ہوش آتا ہے تو وہ دیکھتا ہے کہ اس کا جوتا جوتے پر چڑھا ہوا ہے۔ اور بیدی اپنے اس درد ناک افسانے کو یوں ختم کرتے ہیں:

"رحمان ایک عجیب سی سکڑی ہوئی ہنسی ہنسا اور بولا ڈاکٹر دار جی مجھے سفر پر جانا ہے، آپ دیکھتے ہیں میرا جوتا جوتے پر کیسے چڑھ رہا ہے؟

ڈاکٹر جواباً مسکرا دیا اور بولا "ہاں بابا، تو نے بڑے لمبے سفر پہ جانا ہے" بابا .... پھر رحمان کے سرہانے کی چادر

ٹٹولتے ہوئے بولا" لیکن تیرا زادِ راہ کتنا ناکافی ہے۔ وہ بھی فقط
تندل اور اتنا لمبا سفر۔ بس بینا" بینا کی ماں ساہتقا اور علی محمد
یا وہ افسوس ناک واقعہ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ رحمان نے زادِ راہ پر اپنا ہاتھ
رکھ دیا اور ایک بڑے لمبے سفر پر روانہ ہو گیا ۔"

رحمان کی یہ موت ہم کو اتنی حقیقی اور دل کو چھو لینے والی معلوم ہوتی ہے کہ ہم اسے بھول نہیں سکتے۔ رحمان کی موت' ایک معمولی ناکارہ انسان کی موت ہے لیکن اس کے باوجود ہم اس سے اس حد درجے متاثر ہوتے ہیں۔ عجیب بات یہ ہے کہ رحمان کی موت تو ہم کو اس قدر متاثر کرتی ہے لیکن بھوپال کا واقعہ اس قدر متاثر نہیں کرتا حالانکہ یہ حقیقت ہے اور وہ افسانہ۔ لیکن ہمارے لیے رحمان کا واقعہ حقیقت بن جاتا ہے اور بھوپال کا واقعہ افسانہ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ نفسیاتی حالت و کیفیت کی عکاسی افسانے کو حقیقت بنا دیتی ہے اور اگر حقیقت اس سے عاری ہو تو وہ ہمارے لیے افسانہ بن رہتی ہے۔

بیدی کی یہ نفسیاتی ژرف نگاہی ان کے ہر افسانے میں ملتی ہے۔ خواہ وہ گرہن ہو کہ بیل' بھولا ہو یا ایک سگرٹ' اپنے دکھ مجھے دے دو ہو یا متھن' زین العابدین ہو یا ہاون اور میں غرض کہ ان کا چھوٹے سے چھوٹے یا بڑے سے بڑا افسانہ لیجیے۔ ان کے ہر ایک افسانے میں یہی خصوصیت ملے گی۔ بیدی کے افسانوں کی گہری نفسیاتی بصیرت اردو افسانہ نگاری میں ایک بالکل الگ اور منفرد مقام بخشتی ہے۔

صلیبیں مرے دریچے میں

از : فیض احمد فیض

نام ہے فیض کے خطوط کے مجموعہ کا۔ یہ نام خود بڑا فکر انگیز ہے۔ کیونکہ یہ ان کی زندگی اور شاعری کی بہترین تفسیر بن گیا ہے۔ فیض چونکہ کوئے یار سے نکل کر سوئے دار گئے ہیں۔ اس لیے ان کی زندگی قدم قدم پر صلیبوں سے دوچار ہوتی ہے۔ ان کے دریچوں میں بھی صلیبیں گڑی رہی ہیں۔ اور ان صلیبوں پر ابر بہار کو قربان کیا گیا ہے۔ کبھی ان پر تابناک کا قتل ہوا ہے اور کبھی یہ بادِ صبا کو ہلاک کیا گیا ہے اور یوں خداوندگان "مہر و جمال" کا قتل ہوا ہے۔ فیض کی شاعری اور ان کی شخصیت کا ممتاز ترین وصف یہی ہے کہ زندگی کے اتنے اور ایسے ہولناک واقعات اور المیوں کو دیکھنے کے باوجود وہ زندگی کے روشن پہلو کو سامنے رکھتے ہیں۔ وہ "خداوندگان مہر و جمال" کو لہو میں غرق ہوتے ہوئے دیکھ کر بھی دل شکستہ اور مایوس نہیں ہیں۔ کیوں کہ انہیں کامل یقین ہے کہ ان کے شہید جسم ہمیشہ ہی سلامت اٹھائے جاتے ہیں۔

فیض کے خطوط کا یہ مجموعہ ۱۹۷۴ء میں زیور طباعت سے آراستہ ہوا۔ اس میں کم و بیش ڈیڑھ سو خط ہیں جس میں سے ۱۳۵ خطوط ان کی بیوی ایلس کے نام ہیں اور کوئی سات آٹھ مختصر سے خط ان کی بچیوں کے نام ہیں۔ چونکہ تقریباً سب ہی

خط ان کی بیوی کے نام ہیں۔ اس لئے اِن خطوط میں غالب کے خطوط کا تنوع اور رنگا رنگی
نہیں ہے۔ کیونکہ غالب کے خطوط دوستوں کے نام بھی ہیں۔ شاگردوں کے بھی۔
سرپرستوں کے نام بھی ہیں۔ بزرگوں کے بھی۔ عزیزوں کے نام بھی ہیں غیروں کے
بھی۔ اسی طرح ان کے مخاطب ہر قسم کے لوگ ہیں۔ اسی وجہ سے غالب کی زندگی اور
ان کی شخصیت کا ہر رُخ اور ہر پہلو ان میں نمایاں ہوا ہے۔ اور یہ خصوصیت بھی ان
خطوط کی عظمت کی شاید سب سے اہم وجہ ہے۔

اس لئے یہ تنوع اور رنگا رنگی غالب کے خطوط کا ایسا اہم وصف ہے جس میں
اُردو کا کوئی بھی خط نگار۔ ان کا ہمسر نہیں ہو سکتا۔ ظاہر ہے کہ فیض کے ہاں بھی یہ
خصوصیت نہیں ملتی۔ لیکن کسی حد تک اس کی تلافی یوں ہوتی ہے کہ ایلس، فیض کی صرف
بیوی ہی نہیں بلکہ وہ فیض کی محبوب بھی ہے، دوست بھی ہے ہم راز بھی ہے، ہم خیال
بھی ہے، ہم دم بھی ہے، اور ہم رکاب بھی ہے۔ یہ تمام کے تمام خطوط چونکہ ایلس کے
نام ہیں اس لئے انگریزی میں لکھے گئے ہیں۔ لیکن ان کا ترجمہ چونکہ خود فیض نے کیا ہے
اس لئے ترجمہ کے تعلق سے یہ بات جو کہی جاتی ہے کہ IT IS A WRONG-
SIDE OF EMBROIDRY - ان خطوط پر کسی طرح صادق نہیں آتی۔ کیونکہ انہیں
گویا دوبارہ اُردو میں لکھا گیا ہے، ان خطوط میں جو چند ایک کھانچے رہ گئے تھے ان
کو ظفر الحسن نے دور کر دیا ہے، اور ان خطوط کو اردو داں طبقے تک پہونچانے کا
سہرا بھی ان ہی کے سر ہے۔

خط خواہ کسی کے بھی ہوں اگر ان میں جو دل پر گزرتی ہے رقم ہوتی رہے
تو وہ دلآویز بن جاتے ہیں۔ اسی وجہ سے رشید احمد صدیقی نے کہا ہے بہترین خط وہ ہیں
جو پڑھ کر پھاڑ دیئے جائیں، گو بعض اس سے اختلاف کرتے ہیں، جیسے ڈاکٹر سید عبداللہ[۵]

کا کہنا ہے کہ رشید احمد صدیقی کا یہ خیال صحیح ہے کیونکہ شدید جذباتیت ہی کی وجہ سے خطوط پھاڑ دیئے جانے کے قابل بنتے ہیں۔ حالانکہ اس سے مقصود یہ ہے کہ بعض صداقتیں ایسی ہوتی ہیں، جن کا اظہار صرف ہم راز اور ہم خیال ہی کے سامنے ہونا چاہیئے یا ہو سکتا ہے۔ لیکن جب درون خانہ محتسب کا ڈر پیدا ہو جاتا ہے تو صرف اس خیال سے "مدح زلف ولب و رخسار" سے باز آنا بہتر معلوم ہوتا ہے یا ضروری بن جاتا ہے کہ "جانے کس رنگ میں تفسیر کریں اہل ہوس" اور ان خطوط سے جن سے دل کا معاملہ کھلتا ہے۔ ایک خاص اخلاقی نقطۂ نظر سے یہ کسی کو بھی رسوا کرنے کے لیے کافی ہے۔ غالب اور شبلی کے خطوط کے مطالعے کے بعد ایسے کتنے ہوں گے جن کے پاس غالب اور شبلی کی عظمت ایک قد آدم کم ہو گئی ہو گی۔

اصل میں خط نگاری اپنی ذات پر پڑے ہوئے پردوں کو ہٹانے کا فن ہے بہترین خطوط وہی لکھ سکتے ہیں جو مصلحتوں کو خاطر میں لائے بغیر اپنی شخصیت کا بے جھجک اظہار کرتے ہیں یہ اس وقت تک ممکن نہیں جب تک کہ شخصیت میں ایک رندانہ شان اور سرمستی نہ ہو۔ بہترین خطوط لکھنے کے لئے شخصیت کے رندانہ بانکپن کے ساتھ زندگی اور کاروبار زندگی کے تعلق سے ایک فلسفیانہ نقطۂ نظر بھی لازمی ہے۔ دنیا کو بازیچہ اطفال سمجھ کر اس کا تماشا کرنا آسان کام نہیں ہے۔ کیوں کہ یہ اسی سے ممکن ہے جو اپنی ذات اور کمزوریوں پر بھی ہنسنے کی تاب و توانائی رکھتا ہو، زندگی کو فلسفیانہ نقطۂ نظر سے دیکھنے کے لیے حکیمانہ نزاکت خیال اور وسعت علم کی بھی ضرورت ہوتی ہے، لیکن یہ حکیمانہ نزاکت خیال اور وسعت علم اس وقت تک اپنا رنگ پیدا نہیں کرتے جب تک کہ احساس شعریت سے شخصیت سرشار نہ ہو۔ احساس شعریت اور شاعرانہ مزاج بہترین خطوط لکھنے کے لئے ضروری ہے۔ کیوں کہ زندگی

اور زندگی کے حُسن کی تحسین بغیر شدتِ احساس کے ممکن نہیں اور یہ تمام باتیں بغیر زندہ دلی کے ممکن نہیں ہیں۔ انہیں سے احساس لطافت بھی پیدا ہوتا ہے اور لطافتِ احساس بھی، لطافتِ فکر، لطافتِ اظہار لطافتِ جذبات بھی اور یہ سب زندگی سے محبت، انسانیت سے محبت اور انسان سے محبت کے بغیر ممکن نہیں۔ یہ تمام سعادتیں زور بازو سے حاصل نہیں ہو سکتیں۔ اس لیے اچھے خطوط لکھنے کا فن وہبی ہوتا ہے جو اکتسابی نہیں۔

فیض کے خطوط کے دریچوں میں سے یہ تمام خصوصیات جھلکتی ہیں۔ ان خطوط سے فیض کی شخصیت کی بہترین ترجمانی ہوتی ہے اور یہ بات ان خطوط کو دلچسپ اور قابل قدر بناتی ہے۔ کارلائل نے کہا تھا "ایک چھوٹے سے چھوٹے انسان کی زندگی کی سچی ترجمانی اور اس کی زندگی کے سفر کی مرقع کشی ایک بڑے سے بڑے انسان کی دلچسپی کا باعث ہو سکتی ہے" خطوط میں بھی جب کبھی کسی انسان کی زندگی کی سچی ترجمانی اور اس کی شخصیت کی حقیقی مرقع کشی ہوتی ہے تو وہ سب ہی کی دلچسپی کا باعث بن جاتے ہیں۔

اس خطوط کے مجموعہ میں فیض کی وہی شخصیت سامنے آتی ہے جو انکی شاعری میں ہر جگہ محسوس ہوتی ہے۔ جن شخصیتوں پر دکھ اور غم کا بوجھ پڑتا ہے وہ زندگی کے تعلق سے ایک منفی رویہ اختیار کرنے پر مجبور سی ہو جاتی ہیں۔ قنوطیت اور یاس پسندی ان کی شخصیت کا جزو بن جاتی ہے۔ لیکن فیض نے زندگی کے دکھ اور غموں سے بہت کچھ سیکھا ہے، جب ان کی زبان پر مہر لگائی جاتی ہے تو وہ ہر حلقۂ زنجیر میں زبان لکھ رہے ہیں۔ متاعِ لوح و قلم، چھن جاتی ہے تو خونِ دل میں انگلیاں ڈبو لیتے ہیں یہی وجہ ہے کہ وہ شعلۂ درد کے بھڑکنے سے خوف زدہ یا دل گرفتہ نہیں ہوتے بلکہ

جب ایسا ہوا ہے ان کے دل کی دیوار کا ہر نقش دمک اٹھا ہے۔ یوں دکھ اور غم کو سہتے ہوئے خوش رہنا ممکن نہیں۔ فیض دکھ اور درد کو سہتے ہوئے ناخوش رہنے کے تعلق سے ایک جگہ لکھتے ہیں:۔

"دکھ اور ناخوشی دو مختلف اور الگ الگ چیزیں ہیں اور بالکل ممکن ہے کہ آدمی دکھ بھی سہتا رہے اور خوش بھی رہے دکھ درد خارجی چیزیں ہیں۔ جو بیماری اور حادثے کی طرح باہر سے وارد ہوتے ہیں۔ جیسے ہماری موجودہ جدائی ہے یا جیسے ایک بھائی کی موت ہے، لیکن ناخوشی جو اس درد سے پیدا ہوتی ہے اپنے اندر کی چیز ہے۔ یہ اپنے اندر بھی بڑھتی اور پنپتی رہتی ہے اور اگر آدمی احتیاط نہ کرے تو پوری شخصیت پر قابو پا لیتی ہے۔ دکھ درد سے تو کوئی مفر نہیں لیکن ناخوشی پر غلبہ حاصل کیا جا سکتا ہے۔ بشرطیکہ کسی ایسی چیز سے لو لگا لے جس کی خاطر زندہ رہنا اچھا لگے"۔

فیض ایک دوسری جگہ مرنے والوں کے غم کے تعلق سے لکھتے ہیں کہ ان کی موت کا صدمہ جو ناگزیر ہوتا ہے ہمیں غم کی آگ میں جھونک دیتا ہے۔ اسے کس طرح مثبت انداز میں برداشت کیا جا سکتا ہے۔ اس تعلق سے لکھتے ہیں۔

"جو مرنے والے کی یاد میں زندہ ہوں کیا جینے والوں کی زندگی کا جزو نہیں ہوتے۔ اس لئے یاد ایسی ہی حقیقی چیز ہے جیسے کوئی ذہنی تجربہ یا واقعی ملاقات پھر کیا یہ بہتر نہیں کہ مرنے والوں کی نیکی جینے والوں کی یادداشت میں ایک مثبت اور موثر عنصر کے

طور پر زندہ رہے۔ بشرطیکہ اس یاد سے جو درد وابستہ ہو اسے کسی
طور سے الگ کیا جا سکے۔ یہ شرط اس لئے ضروری ہے کہ جو درد موت
جیسی لاعلاج چیز سے وابستہ ہو۔ وہ بے کار اور بے مقصد شئے ہے
اور بے مقصد دکھ اٹھانا حوصلہ شکن بھی ہوتا ہے غیر اخلاقی بھی"

یاد کی اسی حقیقت ہی کو پا لینے کا نتیجہ ہے کہ دل کے رخسار پر جب کبھی فیض
یاد کے ہاتھ کو محسوس کرتے ہیں تو انہیں معلوم ہوتا ہے کہ ہجر کا دن ڈھل گیا ہے
اور آ بھی گئی وصل کی رات۔ یوں یاد کو موثر اور کار آمد بنا کر وہ مستقبل سے اُمید
لگاتے ہوں کیوں کہ:۔

"ہر دن جو گزرتا ہے اور ہر رات جو ختم ہوتی ہے، ماضی میں دفن
ہو جاتی ہے۔ صرف آنے والا دن زندہ ہے، اس کی امید اور گیت
زندہ ہیں، صرف اس کا سوچنا چاہیے"

یوں فیض ہستی کے حسن سے دل لگا کر اپنی زندگی کی ہر گھڑی کو آتشیں بنا لینے
کا یارا رکھتے ہیں۔ کیونکہ مستقبل سے ان کی یہ امید صرف اپنے لیے ہی نہیں ہے بلکہ
وہ دوسرے کے لئے بھی فروغ گلشن اور صوت ہزار کے موسم کا انتظار کرتے ہیں
اس لیے مایوسی ان کے قریب نہیں آتی۔ وہ ہر حال میں زندہ رہنے کی تاب رکھتے
ہیں اور ہر صورت میں عشق کے دم تو خم کی بات کرتے ہیں۔ اسی لئے جیل میں رہ کر بھی
فیض نے ایسے خطوط لکھے اور ایسی شاعری کی ہے۔ ایک اور خط میں لکھتے ہیں:۔

"دیکھ لو دو ہفتے گزر بھی گئے (اب صرف ایک سو اٹھارہ باقی ہیں)
اور دن بہت تیزی سے نہ سہی لیکن پھر بھی مستقل اور بدستور گزرتے
جا رہے ہیں۔ تمہیں شاید کوہ پیماؤں کا قاعدہ معلوم ہو۔ وہ یہ ہے کہ

اگر چڑھائی سخت اور طویل ہو تو صرف اگلے قدم کو دیکھنا چاہیے
اور جس چوٹی تک پہونچنا ہے ادھر نگاہ نہ کرنی چاہیے۔ ورنہ
جب تک وہاں پہونچ نہ جائیں۔ وہ ہمیشہ اتنی دور دکھائی دے گی
کہ حوصلہ ہار دینے کو جی چاہے گا۔ صرف ایک قدم اور اس کے بعد
اگلے قدم پر توجہ مرکوز رکھو تو اچنبھا ہوگا کہ فاصلہ اتنی جلد کیسے
کٹ گیا۔ اس یکسوئی کی وجہ سے خوف اور بد دلی سے نجات
بھی ہو جاتی ہے۔"

اور یوں فیض رہ خزاں میں بھی تلاش بہار کرتے ہیں، کیوں کہ وہ جانتے ہیں کہ
اس مقتل گہہ ہستی میں جس دھج سے کوئی زندگی گزارتا ہے۔ وہی شان سلامت
رہنے والی ہے اور اسی لیے انہیں شکایت ہجراں نہیں ہوتی کیونکہ اس وسیلے
سے وہ کسی سے اپنا رشتہ دل اور استوار کر لیتے ہیں۔ کیوں کہ زندگی اور جوانی دونوں
ہی کا گزرنا لازمی ہے۔ لیکن ان کی گزرگاہ پر گہرے ہوتے ہوئے تعلقات کے چراغ
روشن ہوتے جاتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:۔

"تم نے پوچھا ہے کہ اس دوران میں عمر اور وقت اپنی جوانی اور
شکل وصورت پر جو غضب ڈھائیں گے اس کا صلہ کیا ہے۔ ایک
بڑی حقیقت جو میں نے یہاں دریافت کی ہے۔ یہ ہے کہ اپنی عمر
اور شکل وصورت صرف اجنبی اور بیگانہ لوگوں کے لئے اہمیت رکھتے
ہیں، اور جس عمر میں بیگانے ادھر توجہ دینے لگتے ہیں۔ اس عمر میں
آپ بیگانوں سے دلچسپی لینا چھوڑ دیتے ہیں جیسے جیسے اجنبی
دنیا سے تعلقات کا دائرہ تنگ ہوتا جاتا ہے۔ ویسے ویسے اپنی

بھی دنیا کے رشتے زیادہ گہرے زیادہ مکمل اور زیادہ آسودہ ہوتے جاتے ہیں۔ جس طرح ہر روز سماجی دنیا بتدریج زیادہ بیگانہ ہوتی جاتی ہے۔ اسی انداز سے ہر روز اپنے عزیز تر ہوتے جاتے ہیں اس لئے کہ محبت اور دوستی کا صرف یہی سرمایہ اپنے پاس رہ جاتا ہے اور جذباتی آسودگی کے لیے اسی خزینے پر تکیہ کرنا پڑتا ہے۔ فطرت کے نظام میں جوانی کی دولت سے محرومی کا صلہ یہی ہے کہ بیتے ہوئے دنوں سے جو کچھ ورثے میں ملتا ہے اس کا شعور اور اس کی قدر پہلے سے کہیں زیادہ ہو جاتی ہے۔ جب براوننگ نے لکھا تھا کہ بڑھاپے تک میرے ساتھ ساتھ چلو تو یقیناً ذاتی تعلقات کی بھی گہرائی اور استواری اس کے ذہن میں ہو گی جو صرف عمر کے ساتھ پیدا ہوتی ہے۔ اب مجھے تو اب یہ گمان ہونے لگا ہے کہ صحیح محبت اور دوستی عمر رسیدہ ہونے سے پہلے ممکن ہی نہیں۔ یہ رشتے ان ہی لوگوں کے پاس ممکن ہیں جو جوانی کے لہو ولعب کو پیچھے چھوڑ چکے ہوں۔ جب طرح طرح کے دلکش چھلاوے دامن دل کھینچتے ہیں۔ جوانی کی عاشقی تو سب مایا ہے، سب فریب نظر ہے اگرچہ ہر فریب نظر حسین بھی ہوتا ہے۔ اس لئے قابل قدر بھی شاید تمہیں ہماری عقل و حکمت پر ہنسی آ رہی ہو گی اس لئے بس کرتے ہیں!"

فیض ہر محرومی سے کچھ نہ کچھ حاصل کرتے ہیں اس لیے جب "جلوہ گاہ وصال" کی شمعیں بجھا دی جاتی ہیں تو وہ چاند کی روشنی کو پیش نظر رکھتے ہیں۔ کیونکہ وہ جانتے ہیں کہ اسے کوئی گل نہیں کر سکتا۔ فیض کا یہ فلسفہ زندگی ہمیشہ قائم رہتا ہے۔ وہ

بات جس کا ذکر سارے فسانے میں فیض نہیں کرتے لیکن وہی بات ناگوار گزرتی ہے تو فیض کا دل اس بات سے کڑھتا نہیں ہے بلکہ یہ باتیں ان کے سمند شوق کے لئے تازیانہ کا کام کرتی ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:۔

"اب صحیح طور سے پتہ چلا ہے کہ اگر اپنے دل میں جرم و گناہ کا کوئی احساس نہ ہو تو آدمی عذاب اور دکھ درد، مفارقتیں، سب سختیاں سب صعوبتیں، غرض سب کچھ برداشت کر سکتا ہے جو باہر سے اسکی ذات پر نازل ہوں، صرف گناہ گاروں میں صرف خطاری یا اپنے آپ سے دغا کرنے کا احساس ایسی چیز ہے جس کا کوئی مداوا، کوئی علاج نہیں ہو سکتا، اس لیے کہ یہ داخلی چیز ہے اور اس کا احساس زندگی بھر اپنے ساتھ رہتا ہے۔ اس کے خلاف اگر اپنی نیکی اور بے گنہی پر یقین ہو جیسا کہ اس مصیبت میں مجھے اور تمہیں ہے تو سب بے وجہ کی تکالیف در حادثات شعر کی اصطلاح میں سمند شوق کو تازیانے کا کام دیتے ہیں"۔

حادثات ہمیشہ فیض کے سمند شوق کے لیے چونکہ تازیانے کا کام کرتے رہے ہیں اس لئے فیض پر آزمائش اور مصیبت میں سنت منصور و قیس زندہ رکھنے کی کوشش کرتے رہے ہیں۔ ہر مصیبت میں انہیں یہی وجہ ہے کہ بھلائی کا کوئی نہ کوئی پہلو نظر آتا ہے

"جب تک چند کڑی آزمائشوں سے گزرنا نہ پڑے اپنی ذات کے جھوٹ سچ کا پتہ ہی نہیں چلتا۔ نہ اپنی اصلی شخصیت اور اس شخصیت کے درمیان فرق واضح ہوتا ہے جو دکھاوے کیلئے آدمی دنیا کے سامنے پیش کرتا ہے"۔

ذات کے سچ اور جھوٹ کو وہ اس لئے پرکھتے ہیں کہ سچ اور نیکی پر وہ یقین رکھتے ہیں کیونکہ خیر اور نیکی بہر حال اپنی قدر و قیمت رکھتے ہیں زندگی کی بدلتی قدروں میں زندگی کو زندگی بنائے رکھنے کے لیے ان قدروں پر ایمان ضروری ہی نہیں ناگزیر بھی ہے۔ اپنی شادی کی سالگرہ کے موقع پر ایک خط میں لکھتے ہیں :۔

"ان دس برس میں ہم نے بہت سا سکھ دیکھا ہے اور تھوڑا سا دکھ بھی۔ لیکن ہم نے یہ تمام دن دیانت داری اور سکون خاطر سے گزارے ہیں اور زندگی میں سب سے اہم بات یہی ہے تو آؤ ان بیتے دنوں کا شکریہ ادا کریں، یہ دس برس ایسی دولت ہیں جسے کبھی فنا نہیں اور جسے کوئی چھین نہیں سکتا۔ اگر کسی کا عقبیٰ یا آسمانی احکامات پر ایمان نہ ہو تو نیکی اور اخلاق کے حق میں سب سے بڑی دلیل یہی ہے کہ جو لمحہ حق و صداقت کی پرورش میں گزرے وہ بجائے خود خوشی کا ایسا خزینہ بن جاتا ہے جسے کوئی رہزن لوٹ نہیں سکتا۔ نہ کوئی جابر ضبط کر سکتا ہے۔ شاید مذہبی اصطلاح میں توشۂ آخرت کے صحیح معنی یہی ہیں۔"

حق و صداقت پر یہی ایمان ہے جس کی وجہ سے فیض دل پر زخموں کے ہنر سے دامنِ درد کو گلزار بنا رکھتے ہیں اور جب درِ قفس پر اندھیرے کی مہر لگتی ہے تو ان کے دل میں ستارے اترنے لگتے ہیں، فیض اپنے اس ہنر پر یوں روشنی ڈالتے ہیں :۔

"میں جانتا ہوں کہ یہ تنہائی کتنی کڑی اور جدائی کے یہ لمحے کتنے گراں ہیں۔ ان کو دل سے دھویا نہیں جا سکتا لیکن ان کا بوجھ

اس تصوّر سے کم ضرور کیا جا سکتا ہے کہ بیتے ہوئے دن کیسے اچھے تھے اور آنے والے دن کتنے بہتر ہوں گے۔ میں تو یہی کرتا ہوں۔ جیسے جیل خانے کا دروازہ بند ہوا ہے۔ میں کبھی ماضی کے پیراہن کو تار تار کر کے اسے مختلف صورتوں میں دوبارہ بنتا رہتا ہوں اور کبھی آنے والے دنوں کو دام تصوّر میں مقید کر کے ان سے اپنی مرضی اور پسند کے مختلف مرقعے ترتیب دیتا رہتا ہوں۔ جانتا ہوں کہ یہ بے کار سا شغل ہے۔ اس لیے کہ خوابوں کو حقیقت کی زنجیروں سے آزاد نہیں کیا جا سکتا لیکن اتنا ضرور ہے کہ تھوڑی دیر کے لئے آدمی تخیل کے بل پر گردو پیش کی دلدل سے پاؤں چھڑا سکتا ہے۔ فراریت بری بات ہے لیکن جب ہاتھ پاؤں جکڑے ہوئے ہوں تو آزادی کی واحد صورت یہی رہ جاتی ہے۔ اسی نسخے کے طفیل مجھے جیل کی سلاخیں بہت ہی حقیر اور بے حقیقت دکھائی دینے لگی ہیں اور بیشتر اوقات ان کی طرف دھیان ہی نہیں جاتا۔"

اسی وجہ سے فیض کے نزدیک چار دن کی جدائی کی اہمیت نہیں ہے۔ اور شب کی تاریکی بھی ان کے لیے غازۂ رخسار سحر ہوا کرتی ہے کیونکہ ان کی نظر ہمیشہ ان نعمتوں پر رہتی ہے جو زندگی بہر صورت عطا کرتی ہے اور ان نعمتوں کے آگے دکھ اور درد کی گھڑیاں ہیچ اور حقیر معلوم ہونے لگتی ہیں۔ لکھتے ہیں:۔

"ان سارے دنوں کی یاد اور ان سب نعمتوں کا احساس جو زندگی نے عطا کی ہیں، بہت سے لوگوں کی دوستی اور محبت، تمام بہاریں، سب برساتیں، محبتیں اور شامیں، غروب آفتاب اور طلوع ماہتاب

الفاظ، اصوات، رنگ و بو کا حسن، لطف و انبساط کی بے انت
وارداتیں، ان سب باتوں سے جیل کی بے رونقی میں دل پر
ایسی مسرت طاری ہوتی ہے جس سے پہلے ہم آشنا نہ تھے۔ اگر
دو چار دوستوں نے دغا کی یا زندگی میں درد و کراہت کے چند
لمحات پیش آئے تو ان نعمتوں کی میزان کے سامنے ان کی کیا
وقعت ہے؟ کچھ بھی نہیں۔ یہ احساس پوری طرح جیل خانے ہی
میں میسر آسکتا ہے۔ اس لئے کہ جیل خانے کی دنیا باقی دنیا سے
الگ تھلگ ایک دنیا ہے بلکہ یوں کہنا چاہیئے کہ ایک طرح کی
"اگلی دنیا" ہے جو روزمرّہ دنیا سے اتنی دور دراز اور ایسی
بلند و بالا معلوم ہوتی ہے کہ اس کی نارسا بلندیوں پر سے انسان
نیچے کی انسانی دنیا کو بہت بسیط اور جامع نظر سے دیکھ سکتا ہے
اگر کوئی دیکھنا چاہے تو۔ ہم تو بیشتر اوقات ادھر دیکھتے ہی نہیں
دامنِ دل کھینچنے کے لیئے ہر گوشۂ تنہائی کی اپنی دلچسپیاں بھی
بہت ہوتی ہیں۔"

زندگی کی ان نعمتوں کو پیش نظر رکھنے کا نتیجہ ہے کہ فیض منفی حالات میں مثبت
عمل کی اہمیت کی وضاحت کرتے ہیں۔ ایک جگہ لکھا ہے:۔

"مصائب کے سیاہ بادلوں میں ایک سفید دھاری یہ بھی ہوتی
ہے کہ اس سے لوگ خواب غفلت سے جاگتے ہیں لیکن اس
احساس سے جب ہی فائدہ ہوتا ہے کہ اس سے مثبت عمل پیدا
ہو۔ ورنہ یہ احساس بے کار رونے پیٹنے میں تحلیل ہو جاتا ہے۔"

فیض زندگی کی جدوجہد میں یوں مثبت عمل کی اہمیت کو واضح کرتے ہیں اس لیے کہ وہ رات کے سیہ و سنگین سینے میں جا بجا نور کا جال پھیلائے ہوئے رہتے ہیں اور رات کی ہولناک خاموشی میں انہیں صبح کی دھڑکن کی صدا صاف سنائی دیتی ہے اور یوں وہ خوش دلی سے زندگی کی جدوجہد میں شریک رہتے ہیں۔ لکھتے ہیں:-

"زندگی کی جدوجہد میں صرف جدوجہد ہی کافی نہیں۔ یہ بھی ضروری ہے کہ انسان یہ لڑائی بشاشت اور خوش طبعی سے لڑے اور اپنے پر دردمندی اور ترحم کے جذبات نہ طاری ہونے دے میں جانتا ہوں ایک دور تک یہ اپنے اپنے مزاج کی بات ہے اور آدمی بالارادہ وہ سب کچھ نہیں کر سکتا جو اسے کرنا چاہیئے لیکن مشکلات کیسی بھی ہوں اپنے طور پر کوشش تو لازم اور واجب ہے۔"

زندگی کی جدوجہد میں قدم قدم پر درد و غم کا سامنا ہوتا ہے۔ اس درد و غم کو کم کرنا اصل میں ہر انسان کا فرض ہے۔ فیض اس درد و غم کو کم کرنے میں انسان جس حد تک کوشش کر سکتا ہے۔ اس کے بارے میں لکھتے ہیں:-

"انفرادی رنج و ملال کے ایسے بھی اسباب بہت ہیں جو تھوڑی سی محبت شفقت اور سمجھ بوجھ سے اگر دور نہیں کئے جا سکتے تو کم ضرور کئے جا سکتے ہیں۔ لیکن محبت اور شفقت کی طلب میں پکارنے والے اتنے زیادہ ہیں اور دینے والے اتنے کم کہ دردِ جگر اور شکستِ دل کا مداوا دور دور تک نظر نہیں آتا بہرحال اس کی تلاش یونہی کم و دو پھر بھی لازم ہے اور جیسا کہ تم نے لکھا ہے۔ اپنی بھلائی اسی میں ہے کہ آدمی دوسروں کے ساتھ نیکی کرتا رہے۔ البتہ اس کے

عوض میں کسی صلے یا احسان مندی کی توقع نہ رکھنی چاہیئے ورنہ یقیناً مایوسی کا سامنا ہوگا۔"

اس طرح اس خطوط کے مجموعہ میں فیض کی شخصیت کی رجائیت اور حوصلہ مندی نمایاں ہوتی ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ اپنی بیوی کو حوصلہ مند رکھنے کیلئے وہ رجائیت کا نقاب اوڑھ لیتے ہیں۔ بلکہ یہ ان کی شخصیت ہی کا جوہر ہے جس کی گواہی ان کی پوری شاعری دیتی ہے۔ ان خطوط کو پڑھتے ہوئے فیض کی پوری شاعری اپنی پوری چمک دمک کے ساتھ سامنے آجاتی ہے فیض کی نظم "ملاقات" بھی ان کی شخصیت کے اس رخ کو پوری طرح نمایاں کرتی ہے۔ اس کی جیسی روشن امیجری شاید ہی کسی دوسری اردو نظم میں مل سکے۔ فیض کی رجائیت روشنی اور سحر پر یقین کامل اس کے ہر ہر مصرعہ سے عیاں ہے" اس میں لاکھ مشعل بکف ستارے ملتے ہیں۔ ہزار مہتاب اور ان کا نور ملتا ہے۔ گلنار ہوتے ہوئے زرد پتے ہیں شبنم ہیرے کی طرح دمکتی نظر آتی ہے۔ کسی کی نظر موج زرین کو نور گر ہوتی ہے۔ غم شرار شفق کا گلزار بنتے ہیں۔ آہوں کی آنچ سے شرر نمایاں ہوتے ہیں۔ اور قاتل دکھوں کے تیشے قطار اندر قطار کرنوں کے آتشیں ہار بنتے نظر آتے ہیں رات جو غم دیتی ہے۔ فیض کے ہاں یہی غم سحر کا یقین بن جاتا ہے۔ اور یوں غم کو سحر کا یقین بنا لینا معمولی بات نہیں ہے۔ یہ اسی سے ممکن ہے" جو یقین کو غم سے کم تر سمجھتا ہے اور سحر کو شب سے عظیم تر قرار دینے کا حوصلہ رکھتا ہے یہاں ان تمام باتوں کے ذکر سے مقصود یہ ہے کہ فیض کے خطوط کا یہ مجموعہ صرف ان کی شخصیت ہی نہیں بلکہ ان کی شاعری کو بھی سمجھنے کے لیے کلیدی اہمیت رکھتا ہے۔ فیض نے اپنے ان خطوط میں اور بھی بے شمار باتوں کا ذکر کیا ہے۔ ان کے کوئی ڈیڑھ سو خطوط میں سے صرف پندرہ بیس

خطوط کے اقتباسات میں نے دیئے ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ آپ کو ان کے خطوط کے دوسرے حصے پسند آئیں۔ بہر حال یہ خطوط پڑھنے سے تعلق رکھتے ہیں۔ آخر میں اس نئے سال کی آمد پر لکھے ہوئے خط کا یہ اقتباس بھی ملاحظہ کیجئے :۔

"ہر درد اپنی جگہ آخری ہوتا ہے۔ جو گزر جائے تو کبھی پلٹ کر نہیں آتا پھر یہ درد صرف یاد میں واپس آسکتا ہے۔ لیکن یہ ضروری نہیں کہ ہر درد کی یاد سے کچھ محسوس ہو جیسے یہ ضروری نہیں کہ جو بھی خوشی' یاد کی جائے اس سے راحت پہنچے اور پھر دل اس یقین سے خورسند ہو گا کہ کل بیدار ہوں گے تو ایک نئے سال کا نیا دن طلوع ہو چکا ہو گا۔ جس سال کے دوران میں امید ہے کہ زندگی کی جدوجہد کی جانب اور دل و دماغ کسی بامقصد عمل کی طرف رجوع کر سکیں گے۔

تو آؤ دعا کریں کہ یہ نیا سال اور اس کے بعد آنے والا ہر سال ہمارے لیئے ہمارے بچوں کے لیئے اور ساری انسانیت کے لیئے امن و مسرت کا پیغام لائے اور عہد ماضی کا بھی شکر ادا کریں۔ ان سب نعمتوں کے لیئے جو ہمارے حصے میں آئیں اور جو کچھ چھن گیا یا جس سے محروم رہے اس سے درگزر کریں اس لئے کہ یہ درد محرومی برداشت کرنے کی سکت بھی ہمیں میسر تھی۔"

کیا میں پادری صاحب کی سی گفتگو کر رہا ہوں ؟ لیکن اس دن کچھ دیندار اور کچھ جذباتی محسوس کرنا قدرتی بات ہے۔

بیسویں صدی کے اردو شعرا میں مخدوم اپنا ایک ممتاز مقام رکھتے ہیں
اردو میں ترقی پسند تحریک جن شاعروں کی وجہ سے تاریخ ادب میں ہمیشہ یاد رکھی
جائے گی ان میں بھی مخدوم کا نام نمایاں رہے گا ۔ مخدوم اردو کے ان گنے چنے
شاعروں میں سے ہیں، جنہوں نے گنتی کی نظمیں اور غزلیں کہنے کے باوجود اردو ادب
میں اپنی مستقل جگہ بنالی ہے ۔ ان کے پہلے دو مجموعے "سرخ سویرا" اور "گل تر"
(۱۹۶۱ء) بہت ہی کم ضخامت رکھتے ہیں ۔ "گل تر" کے بعد جو کلام ملتا ہے وہ بھی
بہت قلیل ہے ۔ ان کا کلیات "بساط رقص" کے نام سے شائع ہوا ہے ۔ اس میں ان
کی کل اٹھہتر (۷۸) نظمیں اور اکیس غزلیں ملتی ہیں ۔ لیکن اس اختصار کے باوجود اس
مجموعۂ کلام میں ان کی زندگی کے سارے مدوجزر سمٹ آئے ہیں ۔ مخدوم کی شاعری کا
بڑا وصف یہی ہے کہ انھوں نے بڑے ہی خلوص اور پوری دیانت داری کے ساتھ ہر بات
کہی ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا سازِ زندگی کبھی "غلط آہنگ" نہیں ہوا ہے ۔ ان کا
ہر رنگ "عشق کی اک آگ" میں تپ کر کندن بنا ہے ۔ یہ عشق زندگی کے کسی نہ کسی
پہلو سے تعلق رکھتا ہے ۔ خواہ وہ "محبوب" کی شکل میں ہو یا "مقصود" کی صورت میں

[۲]

بڑھ گیا بادۂ گلگوں کا مزہ آخرِ شب
اور بھی سرخ ہے رخسارِ حیا آخرِ شب

منزلیں عشق کی آساں ہوئیں چلتے چلتے
اور چمکا ترا نقشِ کفِ پا آخرِ شب

کھٹکھٹا جاتا ہے زنجیرِ درِ میخانہ
کوئی دیوانہ کوئی آبلہ پا آخرِ شب

سانس رکتی ہے چھلکتے ہوئے پیمانوں کی
کوئی لیتا تھا ترا نام وفا آخرِ شب

ہائے کس دھوم سے نکلا ہے شہیدوں کا جلوس
جرم چپ سر بہ گریباں ہے جفا آخرِ شب

اسی انداز سے پھر صبح کا آنچل ڈھلکے
اسی انداز سے چل بادِ صبا آخرِ شب

[۲]

پھر کسی یاد کا دروازہ کھلا آخرِ شب
دل میں بکھری کوئی خوشبوئے قبا آخرِ شب

صبح پھوٹی کہ وہ پہلو سے اٹھا آخرِ شب
وہ جو اک عمر سے آیا نہ گیا آخرِ شب

چاند سے ماند ستاروں نے کہا آخرِ شب
کون کرتا ہے وفا، عہدِ وفا آخرِ شب

عکسِ جاناں لیے مستیِ پیمانہ لیے
حمدِ باری کو اٹھے دستِ دعا آخرِ شب

گھر جو ویران تھا سرِ شام وہ کیسے کیسے
فرقتِ یار نے آباد کیا آخرِ شب

جس انداز سے کوئی آیا تھا کبھی اول صبح
اسی انداز سے چل بادِ صبا آخرِ شب

اس میں شک نہیں کہ غزل گوئی میں بھی مخدوم نے اپنی انفرادیت کو قائم رکھا ہے

" دیکھیے ہمارے نوجوان شاعروں میں محبت کا کتنا پاکیزہ اور
معصوم تصور پیدا ہو رہا ہے "

اس پر تعاقی صاحب نے لکھا تھا :

" خدا اس نئی پود کو پروان چڑھائے جو خدا کے سامنے پیار کرتے
سے نہیں جھجکتی اور حسن کا خدا بھی اتنا مشفق اور مہربان ہے کہ
محبت کے اس معصوم مظاہرے پر خوش ہوتا ہے "

ان کی دوسری نظمیں " ساگر کے کنارے " " تلنگن " " سجدہ " " لمحہ رخصت "
جوانی " " یاد ہے " " انتظار " " انتساب نامہ حبیب " " نیند " " آتش کدہ " ایسی
ہیں جو عشقیہ نظموں کے ذیل میں آتی ہیں ۔ ان تمام نظموں میں بلا کی " آمد " ہے معلوم ہوتا ہے کہ
شاعر نے " عشق کی دو چار راتیں حسن کے دو چار دن " جو اس کے حصے میں آئے ہیں ان کو
پورے خلوص اور سادگی کے ساتھ بیان کر دیا ہے اس نے " شاعری " نہیں کی ہے
بلکہ دلی جذبات کو فنکارانہ ایمان داری کے ساتھ پیش کر دیا ہے ۔ ان نظموں میں جگہ جگہ
جیتی جاگتی تصویریں ابھرتی ہیں ۔ مختلف نظموں میں فطرت کی رنگینیوں اور رنگا رنگیوں
کو بیان کیا گیا ہے ۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ فطرت کی آغوش میں رہ کر شاعر نے یہ نظمیں
کہی ہیں ۔ ان کی ایک نظم " تلنگن " میں ورڈس ورتھ کی نظم The Reaper کا
سارا حسن سمٹ آیا ہے :-

پھرنے والی کھیت کی مینڈوں پہ بل کھاتی ہوئی
نرم و شیریں قہقہوں کے پھول برساتی ہوئی
کنکنوں سے کھیلتی اور وال سے شرماتی ہوئی

اجنبی کو دیکھ کر خاموش مت ہو ، گائے جا
ہاں تلنگن گائے جا ، بانکی تلنگن گائے جا

مخدوم محبت کی مختلف کیفیتوں کو جس حسن کارانہ انداز میں بیان کرتے ہیں اس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ کس طرح کسی "خوش جمال" کے خیال سے دل مضطر تڑپنے لگتا ہے اور دیدہ تر برسنے لگتا ہے۔ ایسے میں "شب تاریک" کی خاموشی میں "لطف سجدوں" میں آتا ہے۔ اور یوں دل میں سما کر کوئی ہستی پر چھا جاتا ہے تو نظم "سجدہ" کی تخلیق ہوتی ہے۔ ان کی نظم "لمحۂ رخصت" میں بھی کچھ سننے کی خواہش سانوں کو اور کچھ کہنے کا ارمان آنکھوں کو ہوتا ہے۔ بھیگی پلکوں میں "شوق ہم آغوشی پنہاں رکھنا مقدر بن جاتا ہے تاکہ وارفتہ لگا ہوں" کے باوجود انداز تغافل قائم رہ سکیگا۔ اسی لیے افشائے حقیقت کے ڈر سے ہنس دینے کی کوشش کی جاتی ہے لیکن پھر بھی آنسو ڈھلک جاتے ہیں۔ اور "تکمیل وفا" کا افسانہ آنکھوں آنکھوں میں کہہ دینا پڑتا ہے۔ یوں مخدوم وفور محبت کے احساسات کو بیان کرتے ہیں کہ ایک تصویر سی آنکھوں کے سامنے گھوم جاتی ہے۔ نظم "جوانی" میں "مہر جوانی" کی شعاعیں چمکنے لگتی ہیں تو خوابیدہ جذبات کروٹ بدلنے لگتے ہیں۔ اور طفلی پر جوانی کا نیا رنگ جب چڑھتا ہے تو جوانی کی تصویر ایسی ابھرتی ہے:

ساغر کی کھنک بن گئی اس شوخ کی آواز
بربط کو ہوئی گدگدی یا جاگ اٹھے ساز
اعضا میں لچک ہے تو ہے اک موج کمر میں
اعصاب میں پارہ ہے تو بجلی ہے نظر میں
آنے لگی ہر بات پہ رک رک کے ہنسی اب
رنگیں تموج سے گراں بار ہوئے لب

مخدوم اس طرح "سمعی" اور "بصری" دونوں پیکر بیک ابھارتے ہیں۔ یہ پیکر اتنے

صاف وشفاف ہیں کہ حسن وعشق کا ہر جلوہ اِن میں اُبھرتا ہے۔ ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی نے مخدوم کی ان نظموں کے تعلق سے لکھا ہے :

"اس زمانے میں مخدوم نے جو عشقیہ اور رومانی نظمیں لکھیں ان میں ایک عجیب تازگی اور شادابی کا احساس ہوتا ہے۔ اس عشق میں سپردگی اور حوصلے کی ملی جلی کیفیتیں ہیں جنھوں نے ایک بتور پیدا کر دیا ہے۔

سجدہ، انتظار، محبت کی چھاؤں میں، نامہ حبیب وہ، نورس پشیمانی، عنفوان شباب کی چڑھتی ہوئی دوپہر کی پیداوار ہیں مخدوم کی ان نظموں میں جمالیاتی کیف اور انداز بیان کی ندرت ہے"

"سرخ سویرا" کے بعد "گل تر" تک جب مخدوم پہنچتے ہیں تو ان کے کلام میں ایک خاص طرح کی پختگی اور تبدیلی آگئی "گل تر" اور اس کے بعد جو عشقیہ نظمیں ہیں جیسے "چارہ گر" "آج کی رات نہ جا" "رقص" "جان غزل" "پیار کی چاندنی" "احساس کی رات" "خواہش" "وصال اور بلاوہ" ان نظموں میں جذبات سے زیادہ وقوف جذبات کا بیان ہے "سرخ سویرا کے ستره برس اور مخدوم کا دوسرا مجموعہ کلام گل تر ۱۹۶۱ء میں شائع ہوا۔ یہ ایسی طویل خلیج تھی کہ اس بات کا اندیشہ ہوا کہ سیاسی مصروفیات نے مخدوم کے حسن کارانہ جذبات کو ختم کر کے رکھ دیا ہے۔ قاضی عبدالغفار نے جب مخدوم کے کلام کا انتخاب شائع کیا تو ان کی شاعری سے اپنی مایوسی کا اظہار یوں کیا ہے۔

"سیاسی زندگی کی موجودہ کشمکش میں اب تو ایسا معلوم ہوتا ہے گویا یہ چشمہ خشک ہو گیا ہے"

لیکن ایسا نہیں ہوا۔ مخدوم کے اندر کا شاعر جب اسے سیاسی کشمکش سے کسی حد تک گلوخلاصی ملی تو پوری شدت سے بیدار ہوگیا۔ ۱۹۶۱ء سے ۱۹۶۹ء تک یعنی زندگی کے آخری لمحہ تک مخدوم کا شعری سفر جاری رہا۔ اس دور کی خاموشی بھی مخدوم کے شاعرانہ مزاج کی انفرادیت اور غیر معمولی فنی خلوص کو ظاہر کرتی ہے۔ ڈاکٹر خلیل الرحمٰن مخدوم کی اس معنی خیز خاموشی کو خراج تحسین پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"مخدوم کے فنی خلوص کا یہ بڑا اچھا ثبوت ہے کہ وہ انقلاب اور آزادی کے لیے خود بھی میدان میں اتر پڑا لیکن اس وقت اس نے اپنا قلم رکھ دیا اور کچھ دنوں کے لیے شعر کی دیوی سے رخصت چاہ لی۔ اگر وہ چاہتا تو اس زمانے میں بھی سیاسی اور انقلابی شاعری کا عمل جاری رکھتا اور اس وقت اسے جس احترام کی نظر سے دیکھا جاتا تھا اس بنا پر اس کی ہر تحریر صحیفے کا حکم رکھتی لیکن اس کے خلوص نے ہنگامی اور وقتی شاعری سے باز رکھا۔ یہ وقفہ مخدوم کی شاعری میں بہت بڑا وقفہ ہے۔ بہت سے لوگ جو اسے شاعر کی حیثیت سے بھول چکے ہیں لیکن ادھر عرصے کے بعد اس نے جو نئی چیزیں لکھی ہیں جس نے پھر ایک بار فن کے پجاریوں کو اپنی طرف متوجہ کر لیا جس کا سب سے کامیاب نمونہ "چارہ گر" ہے۔"

یوں تو ایک بڑے لمبے وقفہ کے بعد مخدوم کی شاعری کا دوسرا دور شروع ہوتا ہے ان کے لب و لہجہ میں جہاں پختگی آتی ہے وہیں بڑی اہم تبدیلی آتی ہے ان کو خود بھی

اس بات کا پورا اندازہ تھا کہ ان کی شاعری میں ایک نیا آہنگ پیدا ہوا ہے۔
اپنے دوسرے مجموعہ کلام "گل تر" کے بارے میں انہوں نے لکھا ہے:

"جب آپ "گل تر" پڑھیں تو شاید آپ بھی اس عمل سے
گزریں۔ ذہن "سرخ سویرا" اور "گل تر" میں مقابلہ بھی کرنے
لگے گا۔ شاید یہ خیال بھی آئے کہ کلام کا یہ مجموعہ اپنی سج دھج،
نفس مضمون، حقیقت، ندرت، جمالیاتی، کیف و کمیت اور
تاثر کے اعتبار سے "سرخ سویرا" سے مختلف ہے"۔

یہ اختلاف کیوں اور کیسے پیدا ہوا؟ اس سوال کا ایک سیدھا سادا جواب
تو یہ ہے سن و سال کے فرق سے ایسا ہوتا فطری بات ہے۔ لیکن دوسرے شاعروں
اور مخدوم کی شاعری میں فرق یہ ہے کہ دوسروں کے ہاں بتدریج ایسا ہوتا ہے
اس لیے وہ غیر محسوس ہوتا ہے۔ لیکن مخدوم کے ہاں پورے سترہ برس کا وقفہ
ملتا ہے۔ اس لیے بڑی شدت سے اس فرق اور امتیاز کا احساس ہوتا ہے۔
مخدوم اس کے اسباب جانتے ہیں۔ اس کے ساتھ ان کو یہ بھی احساس ہے کہ ان
دونوں میں دو بنیادی باتیں قدر مشترک کی حیثیت رکھتی ہیں۔ وہ اختلاف اور
اشتراک کو یوں بیان کرتے ہیں:

"یہ فرق میری نظر میں نیا پن ہے جو عمر، تجربہ اور خود عہد حاضر
کی نوعیت کے اعتبار سے اپنے ماسبق سے مختلف ہونے کا
نتیجہ ہے جو سماجی اور شعوری ارتقا کی نشان دہی کرتا ہے۔
پھر بھی انسان دوستی اور سمٹا ہوا جمالیاتی اثر قدر مشترک ہیں"۔

مخدوم نے "انسان دوستی" اور "جمالیاتی اثر" سے جن دو مختلف باتوں کو

تعبیر کیا ہے وہ دوسرے الفاظ میں "محنت" اور "محبت" ہیں۔ جیسا کہ کہا جا چکا ہے۔ مخدوم کے دوسرے دور کی شاعری میں جذبات سے زیادہ وقوف جذبات کی کار فرمائی نظر آتی ہے۔ ان کی مشہور نظم "چارہ گر" میں یہی کیفیت ملتی ہے کس طرح پیار کی آگ میں دو بدن جل گئے۔ پیار ان کے لیے 'حرف وفا' ہی نہیں تھا بلکہ ان کا 'خدا' تھا۔ لیکن یہی پیار ان کی 'چتا' بن گیا۔ اس لیے کہ پیار کی آگ کو سبھی دیکھتے رہے ہیں۔ یہ مسلسل روشن رہتی ہے۔ دن رات میں بھی اور نور و ظلمات میں بھی۔ اس آگ کی قوت سے کوئی بھی تعمیری کام لینے والا نہیں ہے۔ خواہ وہ مسجد کے ماننے والے ہوں یا مندر کے حدیہ کہ حرم کدے والے بھی ایسا کرنے سے قاصر رہے ہیں۔ مسجد کے مینار، مندر کے کواڑ اور حرم کدے کے دراڑ یہ مختلف اور متضاد علامتیں ہیں لیکن ان میں سے کوئی بھی پیار کی آگ کا ساتھ دینے کے لیے تیار نہیں ہے۔ خیر مذہب کے ماننے والے اپنی خاص پابندیوں کی وجہ سے اگر محبت کرنے والوں کا ساتھ نہ دیں تو پھر بھی ایک بات ہے لیکن حرم کدے والوں کا رویہ بھی ان سے کچھ مختلف نہیں ہے حالانکہ وہاں تو "رند" ہوتے ہیں۔ شاید اس لیے کہ کسی بھی "چارہ گر" کے ہاں علاج "مداوائے الفت" نہیں ہے اس بنا پر شاعر کہتا ہے!

یہ بتا چارہ گر
تیری زنبیل میں
نسخۂ کیمیائے محبت بھی ہے؟
کچھ علاج و مداوائے الفت بھی ہے؟

جب کسی کے پاس بھی اس کا علاج نہ ہو تو پھر انجام یہی ہوگا۔

اک چنبیلی کے منڈوے تلے
میکدے سے ذرا دور اس موڑ پر
دو بدن پیار کی آگ میں جل گئے

اسی طرح ان کی نظم "آج کی رات نہ جا" میں بھی رومانیت کا وفور نہیں ہے بلکہ زندگی کے حقائق کا ادراک ہے۔ جو "عمرِ تجربہ" اور "عہدِ حاضر کی نوعیت" سے پیدا ہوا ہے۔ اس نظم کا یہ حصہ پوری نظم کی جان ہے جو شاعر کے پختہ فنکارانہ شعور کی تشریح کرتا ہے:

زندگی لطف بھی ہے زندگی آزار بھی ہے
سازو آہنگ بھی زنجیر کی جھنکار بھی ہے
زندگی دید بھی ہے حسرتِ دیدار بھی ہے
زہر بھی آبِ حیاتِ لب و رخسار بھی ہے
زندگی دار بھی ہے زندگی دلدار بھی ہے

مخدوم کے ان چند اشعار میں زندگی کی ساری حقیقت کس درجہ حسن کارانہ انداز میں سمٹ آئی ہے۔ اس طرح "سرخ سویرا" کے بعد کی ساری نظموں میں یہی انداز اور کیفیت ملتی ہے۔ ان کو "جانِ غزل" بھی جب مل جاتی ہے تو "آنکھوں کی جھیل" میں "آنسوؤں کے کنول" کھلنے لگتے ہیں۔ کیوں کہ اس وقت بھی "دنیا کے غم" یاد آتے ہیں۔ ایسے میں رخسار کی چاندنی، بھی چھٹکی ہوتی ہو تو بھی "چشمِ نم" مسکراتی ہے۔ کیوں کہ شاعر کو احساس ہے کہ زندگی کا سفر بہت "بھاری" ہے۔

میری جانِ غزل
خوابِ فردا کی دیوار کی چھاؤں میں
دو گھڑی بیٹھ کر
عشرتِ حال کی مے پئیں
راستے منتظر گل بداماں ہے ہر رہ گزر
دل کی سنسان گلیوں میں کچھ دیر، کچھ دور تک
آج تو ساتھ چل

"کچھ دیر اور کچھ دور" تک ہی جانِ غزل کا ساتھ ہو سکتا ہے۔ کیونکہ مخدوم کو "پیار کی چاندنی" میں بھی "جامِ غم" پینا پڑا ہے۔ شاعر کی زندگی "احساس کی رات" ہوتی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ کہیں احساس کی رات "سرد" نہ ہو جائے کیونکہ ہر طرف "طوفانِ حوادث" اور "ہوس کی یلغار" ہے۔ دھماکے اور بگولے سرِ راہ ہیں۔ "تارِ نفس" کبھی بھی کٹ سکتا ہے اور مضرابِ جنوں، کبھی بھی بند ہو سکتا ہے۔ یہاں "دہکتے ہوئے رخسار" "جھکے ہوئے لب" "دھڑکتا ہوا دل" گو "شفقِ زیست کی پیشانی کا رنگیں قشقہ" ہیں لیکن کوئی نہیں جانتا کہ یہ رنگِ جبیں، کب اڑ جائے۔ زندگی کے اس درد کو شدت سے محسوس کرتے ہوئے شاعر یہ کہنے پر مجبور ہو جاتا ہے:

دہر میں مہر و وفا کچھ بھی نہیں
سجدہ کچھ بھی نہیں نقشِ کفِ پا کچھ بھی نہیں
میرے دل اور دھڑک
شاخِ گل
اور جھک اور جھک اور جھک

تاکہ "احساس کی رات" باقی رہے کیونکہ شاعر کی زندگی کا احساس ہی ہوتا ہے۔ اس کے بعد مخدوم کی بعد کی نظموں میں فکر و فن کی پختگی ملتی ہے۔

مخدوم کی انقلابی شاعری یا دوسرے الفاظ میں وہ نظمیں جو "محنت" سے تعلق رکھتی ہیں ان میں بھی فرق نمایاں ہے لیکن ان کی اس قسم کی شاعری کے ساتھ جیسا کہ چاہیے انصاف نہیں کیا گیا ہے۔ ایک عمومی بات جو اس دور کے باغی شاعروں کے بارے میں کہی جاتی ہے وہ یہ ہے کہ ان شاعروں کے پاس حد سے بڑھی ہوئی جذباتیت، ہیجان انگیزی خطابت، ادبی دہشت پسندی ملتی ہے۔ سجاد ظہیر نے اس غلط میلان کو نمایاں کرتے ہوئے لکھا تھا:۔

"انقلاب کے اس خونی تصور میں رومانیت جھلکتی ہے یہ ایک طرح کی ادبی دہشت انگیزی ہے یہ ایک ذہنی اور جذباتی بلوہ ہے جو ایک درمیانی طبقے کے انقلاب پرست نوجوان کے لیے ابتدا میں شاید جائز ہو تو ہو جس سے ایک شاعر کو دور رہنا چاہیئے۔ اس کے لئے انقلاب ایک ناگزیر جنگ ہے جس کے لیے ڈسپلن، تیاری، اپنے آپ پر قابو پانا، سب کچھ ضروری ہے۔ اس آگ میں ہمیں کودنا ہے۔ لیکن گلزار بنانے کے لیے"

سجاد ظہیر نے بجا طور پر ایسے شاعروں کو متنبہ کیا تھا اس بات کا اطلاق سبط حسن نے مخدوم پر کرتے ہوئے لکھا ہے:

"تمہاری اس دور کی کی نظموں کا مرکزی خیال۔ اگر میں غلطی نہیں کرتا۔ [illegible] ادبی دہشت پسندی ہے لیکن تمہاری شاعری کا یہ دور زیادہ [illegible] تک نہیں رہا۔ عقل اور جنون میں جلد ہی ہم آہنگی

ہو گئی۔ مگر غالباً اسی امتزاج کی یادگار ہے"۔

مخدوم کی بعض نظموں میں ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی بھی یہی بات پاتے ہیں۔ ڈاکٹر شاذ تمکنت نے بھی اس بات کو دھرایا ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ مخدوم کی شاعری پر اس کو منطبق کرنا صحیح نہیں ہے۔ کیونکہ ان کے ہاں جو خلوص کی آنچ ہے وہ اس دور کی اور اس قسم کی شاعری میں کسی اور کے پاس کم ہی ملتی ہے۔ مخدوم نے صرف بغاوت نہیں کی تھی بلکہ انقلاب لانے کے لیے تن، من، دھن کی بازی لگا دی تھی۔ مخدوم نے روپوش ہو کر جس طرح عملی جدوجہد میں حصہ لیا اس کی مثال شاید ہی کسی اور شاعر کے ہاں ملے۔ ان کی نظموں میں صرف الفاظ کی گھن گرج، جوش و ولولہ نہیں ہے بلکہ یہ ان کے دل کی پکار ہے جو الفاظ کے سانچے میں ڈھل گئی ہے۔ ڈاکٹر خلیل الرحمٰن نے ممتاز حسین کے حوالے سے اس فرق کو نمایاں کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"ممتاز حسین نے بڑی خوبی سے ایک مضمون میں سردار جعفری اور مخدوم کی انقلابی شاعری کے بنیادی فرق کو واضح کر کے بتایا ہے کہ کیونکر تغزل کے عناصر کی وجہ سے مخدوم کی نظمیں فن کا خوب صورت نمونہ بن جاتی ہیں اور انہیں موضوعات پر سردار جعفری کی آواز خطابت کا روپ دھار لیتی ہے":

مخدوم کی ایک نظم "انقلاب" ہے۔ اس کا جو انداز ہے۔ اس میں تغزل کی وہ مخصوص کیفیت ہے جس کی وجہ سے ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی نے کہا تھا:

"وہ انقلاب کا انتظار بھی اس طرح کرتا ہے جیسے کوئی کسی خوش جمال محبوب کا انتظار کرتا ہے"

"انقلاب" کے ایک بند سے اس بات کا بخوبی اندازہ ہو سکتا ہے:

اے جانِ نغمہ جہاں سوگوار کب سے ہے
ترے لیے یہ زمیں بے قرار کب سے ہے
ہجوم شوق سر رہ گزار کب سے ہے
گزر بھی جا کہ ترا انتظار کب سے ہے

مخدوم کی شاعری میں جو تغزل اور غنائیت ہے اس کا ذکر سبھی نے کیا ہے وہ سجاد ظہیر ہوں یا سبط حسن یا خلیل الرحمن اعظمی۔ غنائیت کے ساتھ جذبے اور احساس کی گرمی نے ان کی بعض نظموں کو اتنی اور ایسی مقبولیت عطا کردی ہے جس کی مثال اردو شاعری میں کم ہی ملے گی۔ ان کی نظم "جنگ آزادی" اس بات کی بہترین مثال ہے۔ یہ نظم ایک ترانے کے طور پر اس زمانے میں ہر جگہ گائی جاتی تھی۔ سبط حسن کے علاوہ سجاد ظہیر نے اس نظم کو خراج تحسین پیش کرتے ہوئے لکھا ہے:

"۱۹۴۳ء میں جب دنیا کی سب سے بڑی اور سب سے فیصلہ کن جنگ میں اسٹالن گراڈ کے محاذ پر رجعت پرستی اور جمہور دشمنی کی سب سے بڑی عسکری قوت پاش پاش ہو گئی اور نوع انسانی کی آزادی کی راہیں محفوظ ہو گئیں تب اس حوصلہ خیز کیفیت کی عکاسی مخدوم کے مشہور ترانے "یہ جنگ ہے جنگ آزادی" آزادی کے پرچم کے تلے دل افروز سُروں سے ہوتی ہے۔ اس ترانے میں جو سحرکارانہ حرکت ہے اس کے سادہ اور خوب صورت الفاظ میں جو ترنگ اور لیر لانی ہے۔ وہ اس کی موزوں شعریت اور گانے کے طرز دونوں کو ملا کر پیدا ہوتی تھی مخدوم شاعر ہونے کے علاوہ ایک خوش لحن موسیقار بھی ہیں۔ یہ ترانہ اور اس کا طرز دونوں ہی ان کی تخلیق

ہیں۔ اس کا آخری بند ؎

لو سُرخ سویرا آتا ہے

آزادی کا آزادی کا

دیکھو پرچم لہراتا ہے

آزادی کا آزادی کا

گلنار ترانا گاتا ہے

آزادی کا آزادی کا

متحرک، اور منظم آزادی خواہ عوام کے آگے بڑھتے ہوئے قدموں کی آہٹ، ان کے دلوں کی پر جوش دھڑکن اور ان کے گلنار مستقبل کی رنگینی، ہر اس مجمع اور گروہ میں پیدا کر دیتا تھا جہاں وہ اس زمانے میں گایا جاتا تھا"

مخدوم کی شاعری کا یہ انداز ان کی شاعری کی انفرادیت کو ظاہر کرتا ہے اس زمانے کے بعض شعرا میں "ادبی دہشت انگیزی" کا جو رجحان ملتا ہے اس سے مخدوم ہمیشہ دور رہے۔ ان کی نظموں کو غائر نظر سے نہ دیکھا جائے تو بظاہر یہ بات نظر آئے گی لیکن ان کی کوئی نظم ایسی نہیں ہے جو خلوص کی شدت سے خالی ہو اور صرف خطابت کا زور رکھتی ہو مثال کے طور پر ان کی نظم اندھیرا لی جاسکتی ہے۔ اس میں چمکتے ہوئے تاروں اور دمکتے ہوئے چاند کو "رات کے ہات میں اک کاسۂ دریوزہ گری کہا ہے۔ کیوں کہ ان میں مانگے کا اجالا ہے اور "ملبوس عروسی" ان کا کفن ہے۔ ایسے اندھیرے میں مرتے ہوئے جسموں کی کراہ، عزازیل کے کتوں کی کمیں گاہ بن جاتی ہے۔ اور یہ تہذیب کے رخ ہیں۔ اس نظم کی Imagery بے حد اثر انگیز ہے انہوں نے جو نقشہ الفاظ کے

ذریعے کھینچا ہے۔ وہ اس اندھیرے کی بھیانک تصویر پیش کرتا ہے۔

خندقیں

باڑھ کے تار

باڑھ کے تاروں میں الجھے ہوئے انسانوں کے جسم

اور انسانوں کے جسموں پہ وہ بیٹھے ہوئے گدھ

وہ تڑپتے ہوئے سر

میتیں ہات کٹی پاؤں کٹی

لاش کے ڈھانچے کے اس پار سے اس پار تلک

سرد ہوا

نوحہ و نالہ و فریاد کناں

شب کے سناٹے میں رونے کی صدا

کبھی بچوں کی کبھی ماؤں کی

چاند کے تاروں کے ماتم کی صدا

رات کے ماتھے پہ آزردہ ستاروں کا ہجوم

صرف خورشید درخشاں کے نکلنے تک ہے

مخدوم کی اس آزاد نظم میں جس پابندی کو ملحوظ رکھا گیا ہے جو فنی کارنامہ انجام دیا گیا ہے اس کی تشریح کرتے ہوئے۔ ڈاکٹر شاذ تمکنت لکھتے ہیں:

"اس نظم کی اثر آفرینی کا دوسرا سبب مصرعوں کے گھٹتے بڑھتے میں پوشیدہ ہے۔ ارکان جیسے ساتھی کے زیروبم کے ساتھ اپنا آہنگ متعین کرتے جاتے ہیں نظم آزاد شاعر کے زیریں جذبات

کے تابع ہونی چاہیے نظم آزاد اصل میں تحت نغمہ کی شاعری ہے
اس رمز کو جن شاعروں نے پا لیا ہے۔ ان کی آزاد نظموں میں
میٹھے پانی کے چشموں کی سی روانی آگئی ہے۔"

اس نظم میں جو اثر آفرینی" ملتی ہے" اس کے اسباب کا تعین کرتے ہوئے ستاذ تمکنت لکھتے ہیں:

اس نظم کی اثر آفرینی کا تیسرا سبب اس کی ڈرامائیت ہے۔
مندرجہ بالا مصرعوں میں اچانک تصویر کشی، پیکر تراشی اور تجریدیت
کے عناصر خاص طور پر قابل غور ہیں، ساتھ ساتھ شاعر کا احساس
چونکتا ہے مثلاً تڑپتے ہوئے لاش کے ڈھانچوں سے گزرتی ہوئی
سرد ہوا جو نوحہ کناں ہے یا شب کے سناٹے میں رونے کی صدا
یا چاند تاروں کے ماتم کی صدا"

مخدوم اس طرح سمعی اور بصری پیکر تراشی سے کام لیتے ہوئے اس نظم کو فن کی بلندیوں تک پہنچاتے ہیں۔ ان کا یہ فنی کمال ان کے دوسرے دور کی شاعری میں اپنے بام عروج پر نظر آتا ہے۔ خاص طور پر کی معروف نظم "چاند تاروں کا بن" اس بات کی بہترین مثال ہے۔ اس نظم کا موضوع ہماری "آزادی سے پہلے، بعد، آگے" کے واقعات ہیں۔ اس میں آزادی کے پہلے، بعد اور آگے کے حالات پر جس بلیغ انداز سے اشارے کئے گئے ہیں وہ "بلاغت" کا اعلیٰ نمونہ ہیں۔ اس پوری نظم میں کہیں بھی راست انداز بیان نہیں ہے۔ اصل میں کسی بھی نظم کی فنی تکمیل کا انحصار اس کے چند اشعار پر منحصر نہیں ہوتا بلکہ نظم کی پوری فضا اور اس کی پوری تعمیر پر منحصر ہوتا ہے جلکہ نظم کی ترتیب تنظیم اور ارتقاء میں ایسی فنی تکمیل اور ہنر مندی ضروری ہوتی ہے جو شاعر کے خیال اور

مقصد کو قاری تک بھرپور انداز میں پہنچا دے۔ ایسی نظم جو مکمل تاثر پیدا کرتی ہے۔ وہی فن کا بہترین نمونہ ہوتی ہے۔ شاذ نے بجا طور پر اس نظم کے بارے میں لکھا ہے:

"نظم چاند تاروں کا بن" اردو کی سیاسی اور انقلابی شاعری کی سربلندی کا باعث ہے اور شاعر کا وہ کارنامہ ہے جہاں جذبہ احساس اور نظریہ اس طرح گھل مل گئے ہیں کہ لفظ لفظ تاثیر کی لو دیتی نظر آتی ہے۔ مخدوم نے موضوع کو جس ضبط وقار، احتیاط اور آہنگ کے ساتھ برتا ہے اس کی مثال خود ان کی شاعری اور آزادی کے موضوع پر لکھی ہوئی تمام تر نظموں میں بھی شاید ہی ملے۔ اس نظم سے آنکھ ملانے والی نظم اگر کوئی ہو سکتی ہے تو وہ فیض کی نظم

"یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر" ہے۔

نظم کے تین حصے ہیں پہلے حصے میں آزادی کی جدوجہد میں حصہ لینے والے "شہیدوں کے تن" ہیں جو موم کی طرح جلتے رہے اور آزادی کے روشنی پھیلاتے رہے۔ یہ "چاند تاروں کا ایسا بن" تھا جو رات بھر جگمگاتا رہا۔ آزادی کی "تشنگی" تھی اس میں ایک سرشاری تھی۔ ان میں "مستیاں" بھی تھیں مدہوشیاں بھی تھیں اور بانکپن بھی تھا۔ لیکن جب موم کی طرح جل کے آزادی کا اجالا لایا گیا تو وہ "صبح دم ایک دیوارِ غم" بن گیا۔ کیونکہ چند "امامانِ صد مکر و فن" نے جن کی سانسوں میں افعی کی پھنکار تھی اور جن کے سینوں میں "نفرت کا دھواں" تھا۔ اپنی کمیں گاہوں سے نکل کر اور اپنی "نوکِ زباں" پھینک کر "خونِ نورِ سحر پی" لیا۔ اس لیے جو صبح آئی تو اس میں رات کی تلچھٹیں بھی شامل تھیں اور اندھیرا بھی اس لیے یہ سفر اور جدوجہد

ختم نہیں ہوتی۔ اسی لیے شاعر آخر میں کہتا ہے :۔

ہم دمو
ہاتھ میں ہاتھ دو
سوئے منزل چلو
منزلیں پیار کی
منزلیں دار کی
کوئے دل دار کی منزلیں
دوش پر اپنی اپنی صلیبیں اٹھائے چلو

پروفیسر عالم خوندمیری نے اس نظم کا بڑی عمدگی سے تجزیہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

" اس نظم میں روداد غم دوراں ہے نہ غم جاناں اور نہ جذباتی نوع کا غم ذات۔ یہ تمام غم جو اصل میں ایک گہرے اور وسیع کائناتی غم کے مظاہر ہیں" ایک ساتھ سموئے ہوئے نظر آتے ہیں غم اور امید، آرزو اور شکست آرزو، تاریکی اور روشنی کا توازن اور ترنم اس نظم کی مجھے ایک نمایاں خصوصیت نظر آتی ہے۔

" موم کی طرح جلتے رہے ہم شہیدوں کے تن "
" رات بھر جگمگاتا رہا چاند تاروں کا بن " اس توازن کی کتنی خوب صورت مثال قائم کرتے ہیں "

آگے چل کر وہ لکھتے ہیں کہ اس نظم میں ایک ازلی اور ابدی کشمکش کو بڑی ہی خوبصورتی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے جو انسانی تاریخ کا مقدر بن گیا ہے۔

موم کی طرح جلتے رہے ہم شہیدوں کے تن

یہ مصرع مجھے تاریخ کے ایک خزینے کی یاد دلاتا ہے۔ شاید انسان
کی تقدیر ہے کہ وہ جلتا رہے۔ انسان تبدیلی اور انقلاب کے خواب
دیکھتا ہے۔ ماضی اور حال کے غم سے نجات پانے کے لیے ایک معین
مستقبل کی تمنا کرتا ہے۔ لیکن جب مستقبل حال کا روپ اختیار
کر لیتا ہے تو تمنا اور حقیقت، خواب اور اس کی تعبیر، ازلی اور
ابدی کشمکش میں جلوہ گر ہو جاتی ہے۔ پیار کی منزلیں دار کی
منزلیں بن جاتی ہیں۔"

اس طرح مخدوم کی ابتدائی شاعری بھی ان کی زندگی کے آخری دور میں اپنے کمال
کو پہنچ گئی تھی۔

مخدوم نہ صرف نظم گوئی میں اپنا الگ اور منفرد مقام رکھتے ہیں بلکہ ان کی
غزل گوئی میں بھی ایک مخصوص بانکپن ہے۔ مخدوم نے غزل گوئی کی طرف اپنی شاعری کے
دوسرے دور ہی میں متوجہ ہو سکے۔ یہ بات بھی مخدوم کے بے پناہ خلوص اور سچائی
کو ظاہر کرتی ہے۔ ان کی پوری شاعری ایک اندرونی تقاضے کی دین ہے۔ ان کی
شاعری کے کسی حصے میں بھی تقلیدی انداز نہیں ملتا۔ ان کی پوری شاعری ان کی زندگی
اور ان کے دل کی دھڑکن کے زیر و بم کی نشاندہی کرتی ہے۔ مخدوم نے غزل گوئی
اس وقت کی ہے جب زندگی کے مسلسل پیکار کے بعد انہیں فرصت ملی ہے۔ حالانکہ
ان کے مزاج اور شاعری میں تغزل اور غنائیت ابتدا ہی سے ملتی ہے جس کا
ذکر کیا جا چکا ہے۔ ان کے پہلے مجموعہ کلام "سرخ سویرا" میں ایک بھی غزل
نہیں ملتی۔ لیکن اس دور کی کئی نظموں میں مسلسل غزل کا سا انداز ہے خاص طور پر
"تنہا" "ساگر کے کنارے" "آسمانی لوریاں" "لمحہ رخصت" "انتساب"

"قمر" "پشیمانی" اس بات کی روشن مثالیں ہیں۔ لیکن مخدوم غزل کی طرف اس وقت تک متوجہ نہیں ہوئے جب تک کہ زندگی نے انہیں مہلت نہ دی۔ ان کی زندگی کے آخری دس بارہ سالوں میں انہوں نے بیس اکیس غزلیں کہی ہیں۔ یہ وہ زمانہ تھا جب مخدوم شدید قسم کی جد و جہد سے بڑی حد تک فراغت پا گئے تھے۔ زندگی کسی حد تک پرسکون ہو چکی تھی۔ "خلوت رنگیں" میں اب دنیا کا "حال" اس طرح نہیں "ڈس رہا تھا جیسے" پیپیے وقت بچو کے بال بچوں کا خیال۔ "ڈسا کرتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ انہوں نے ایسے شعر کہے ؎

آج تو تلخیٔ غم دوراں بھی بہت ہلکی ہے
گھول دو ہجر کی راتوں کو بھی پیمانوں میں

منزلیں عشق کی آساں ہوئیں چلتے چلتے
اور چمکا ترا نقش کف پا آخر شب

آ ہی گئے ہیں رقص گہ گل رخاں میں ہم
کچھ رنگ و بو کا سیل رواں دیکھتے چلیں

زندگی موتیوں کی ڈھلکتی لڑی ٭ زندگی رنگ گل کا بیاں دوستو
گاہ روتی ہوئی، گاہ ہنستی ہوئی ٭ میری آنکھیں ہیں افسانہ خواں دوستو
ہے اسی کے جمال نظر کا اثر ٭ زندگی زندگی ہے سفر ہے سفر
سایۂ شاخ گل، شاخ گل بن گیا ٭ بن گیا ابر، ابر رواں دوستو

کچھ پھول سیرِ صحنِ چمن کھل تو رہے ہیں
اک نورِ سرِ طور نظر آ تو رہا ہے

ان غزلوں کی شانِ نزول میں حقیقی زندگی کے خوش گوار " حوادث" شامل
جب ان کے شہر میں واقعی اک شعلہ نوا کی دھوم تھی تو انھوں نے یہ غزل کہی :

وہ جو چھپ جاتے تھے کعبوں میں صنم خانوں میں
ان کو لا لا کے بٹھایا گیا دیوانوں میں
وصل ہے ان کی ادا ہجر ہے ان کا انداز
کون سا رنگ بھروں عشق کے افسانوں میں
شہر میں دھوم ہے اک شعلہ نوا کی مخدوم
تذکرے رستوں میں چرچے ہیں پری خانوں میں

ان کی وہ غزل جس میں " پھولوں کی بات" ہے۔ جب حقیقت میں " بساطِ پھولوں"
بچھا دی گئی تھی ۔ پھولوں کی ذات اور بات گفتگو کا مرکز بنے ہوئے تھے ۔ اور
کسی رات پھولوں کی بات چھڑی تھی ؎

پھر چھڑی رات، بات پھولوں کی
رات ہے یا برات پھولوں کی

آپ کا ساتھ، ساتھ پھولوں کا
آپ کی بات، بات پھولوں کی

اب کسے ہے دماغِ تہمتِ عشق
کون سنتا ہے بات پھولوں کی

میرے دل میں سرورِ صبحِ بہار
تری آنکھوں میں رات پھولوں کی

اور جب پھولوں کی بات کرنے والا دور ہو گیا تو اس کی یاد لیں آتی رہی

تم گلستاں سے گئے ہو تو سے گلستاں چپ ہے
شاخِ گل کھوئی ہوئی ہے خوش الحاں چپ ہے
اور آگے نہ بڑھا قصۂ دل قصۂ غم

دھڑکنیں چپ ہیں سرشکِ سرِ مژگاں چپ ہے
شہر میں ایک قیامت تھی قیامت نہ رہی
حشر خاموش ہوا فتنۂ دوراں چپ ہے

اور جب یاد میں شدت پیدا ہوتی تو پھر یہ غزل ہوتی :

آپ کی یاد آتی رہی رات بھر چشم نم مسکراتی رہی رات بھر

اور جب لمبی جدائی کے بعد کوئی آتا ہے تو یہ غزل ہوتی ہے :

کچھ پھول سرِ صحن چمن کھل تو رہے ہیں
اک نور سرِ طور نظر آتا تو رہا ہے
صدلیل سے صدف بند، گہر بند، نظر بند
وہ جانِ صدف، جانِ گہر آ تو رہا ہے
آنکھوں میں حیا، لب پہ ہنسی آ تو رہی ہے
آغوشِ سحر میں کوئی شرما تو رہا ہے

لیکن ان کی غزل پڑھتے ہوئے۔ خلیل الرحمن اعظمی کی یہ بات یاد رکھنی چاہیے۔ کہ وہ انقلاب کا انتظار بھی اس طرح کرتا ہے جیسے کوئی خوش جمال محبوب کا انتظار کرتا ہے"۔ مخدوم غزل کہتے ہوئے بھی "حوادث کی آواز" کو سنتے ہیں:

سن رہا ہوں حوادث کی آواز کو پا رہا ہوں زمانے کے ہر راز کو
دوستو اٹھ رہا ہے دلوں میں دھواں آنکھ لینے لگی ہچکیاں دوستو

مخدوم اک ہتھیلی میں دل اک ہتھیلی میں جان رکھ کر دل کی کہانی رقم کرتے رہے ہیں۔ یہ دل کی کہانی رقم کرنے کا نتیجہ ہے کہ ان کی نظم ہو یا غزل اس میں ایک تازگی اور ندرت کا احساس شامل رہتا ہے [۱]

کیسے طے ہوگی یہ منزل شام غم ، کس طرح سے ہو دل کی کہانی رقم

اک ہتیلی میں دل ، اک ہتیلی میں جاں اب کہاں کا یہ سود و زیاں دوستو

مخدوم کی شاعری کی بعض خصوصیات میں اگر ان کے کوئی شریک ہیں تو وہ فیض احمد فیض ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ باوجود اپنی تمام تر انفرادیت کے یہ ایک دوسرے سے متاثر رہے ہیں۔ اس سلسلے میں راشد تمکنت نے بالکل صحیح لکھا ہے :

"ترقی پسند شعرا میں مخدوم اپنے معاصرین میں کسی سے قریب نظر آتے ہیں تو وہ فیض ہیں۔ مخدوم و فیض کے کلام کی قدر مشترک وہ لب و لہجہ کی شائستگی ہے جس کا خمیر داخلیت ، دروں بینی اور نغمگی سے اٹھا ہے مخدوم و فیض دونوں کا ہنر یہ ہے کہ خارجی موضوعات کو اس طرح رچا بسا کر پیش کرتے ہیں کہ موضوع مشاہدہ نہیں ذاتی تجربہ معلوم ہونے لگتا ہے"

فیض اور مخدوم کی شاعری میں جو مماثلت ہے اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ ان شاعروں نے ایک دوسرے کا اثر قبول کیا ہے۔ فیض نے مخدوم کے انتقال کے کئی برس بعد خود ان کے الفاظ میں "مخدوم کے انداز میں" غزلیں کہی ہیں۔ ان دونوں کی غزلوں کا مطالعہ جو ایک ہی زمین میں ہیں دلچسپی سے خالی نہیں ہوگا۔ یہاں دونوں کی غزلیں درج کی جاتی ہیں۔ جس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ دونوں کی غزل گوئی کے رنگ و آہنگ میں کتنی اور کیسی مماثلت ہے۔

[۱]

د آتی رہی رات بھر
سکراتی رہی رات بھر

درد کی شمع جلتی رہی
تھراتی رہی رات بھر

ا کی سریلی سہانی صدا
ن کے آتی رہی رات بھر

چاند دل میں اترتے رہے
جگمگاتی رہی رات بھر

وانہ گلیوں میں پھرتا رہا
از آتی رہی رات بھر

مخدوم محی الدین

[۱]

آپ کی یاد آتی رہی رات بھر
چاندنی دل دکھاتی رہی رات بھر

گاہ جلتی ہوئی گاہ بجھتی ہوئی
شمع غم جھلملاتی رہی رات بھر

کوئی خوشبو بدلتی رہی پیرہن
کوئی تصویر گاتی رہی رات بھر

کل صبا سایۂ شاخ گل کے تلے
کوئی قصہ سناتی رہی رات بھر

جو نہ آیا اسے کوئی زنجیر در
ہر صدا پر بلاتی رہی رات بھر

فیض احمد فیض

[۲]

بڑھ گیا بادۂ گلگوں کا مزہ آخرِ شب
اور بھی سرخ ہے رخسارِ حیا آخرِ شب

منزلیں عشق کی آساں ہوئیں چلتے چلتے
اور چمکا ترا نقشِ کفِ پا آخرِ شب

کھٹ کھٹا جاتا ہے زنجیرِ درِ میخانہ
کوئی دیوانہ کوئی آبلہ پا آخرِ شب

سانس رکتی ہے چھلکتے ہوئے پیمانوں کی
کوئی لیتا تھا ترا نامِ وفا آخرِ شب

ہائے کس دھوم سے نکلا ہے شہیدوں کا جلوس
جرم چپ سر بہ گریباں ہے جفا آخرِ شب

اسی انداز سے پھر صبح کا آنچل ڈھلکے
اسی انداز سے چل بادِ صبا آخرِ شب

○

[۳]

پھر کسی یاد کا دروازہ کھلا آخرِ شب
دل میں بکھری کوئی خوشبوئے قبا آخرِ شب

صبح پھوٹی کہ وہ پہلو سے اٹھا آخرِ شب
وہ جو اک عمر سے آیا نہ گیا آخرِ شب

چاند سے ماند ستاروں نے کہا آخرِ شب
کون کرتا ہے وفا عہدِ وفا آخرِ شب

عکسِ جاناناں لیے مستیٔ پیمانہ لیے
حمدِ باری کو اٹھے دستِ دعا آخرِ شب

گھر جو ویران تھا سرِ شام وہ کیسے کیسے
فرقتِ یار سے آباد کیا آخرِ شب

جس انداز سے کوئی آیا تھا کبھی اولِ صبح
اسی انداز سے چل بادِ صبا آخرِ شب

○

اس میں شک نہیں کہ غزل گوئی میں بھی مخدوم نے اپنی انفرادیت کو قائم رکھا ہے

لیکن جس طرح اردو نظم گوئی کی تاریخ بغیر مخدوم کے ذکر کے پوری نہیں ہو سکتی اسی طرح ہم ان کی غزل گوئی کے تعلق سے یہ نہیں کہہ سکتے کہ اردو غزل کی تاریخ ان کے نام کی شمولیت کے بغیر مکمل نہیں ہو سکتی ۔ بہرحال مخدوم اردو کے اہم ترین شاعروں میں سے ایک ہیں ○ ○

جدیدیت اور عصری تنقید کا بحران

جب بھی کسی ادبی رجحان یا تحریک میں انتہا پسندی راہ پا جاتی ہے تو وہ ادب کے ہر شعبہ کو نقصان پہنچاتی ہے۔ ترقی پسندی میں بھی ایسی انتہا پسندی سے کام لیا گیا تھا۔ اس کی تفصیل بیان کرنا تحصیل حاصل ہے۔ ایک طرح سے جدیدیت کا رجحان اسی کا رد عمل تھا۔ لیکن جدیدیت نے ابتدا ہی سے انتہا پسندی سے کام لیا۔ خاص طور پر اردو ادب کو اس رجحان سے جتنا اور جیسا نقصان پہنچا وہ شاید ناقابل تلافی ہے۔ یہ رجحان اس وقت فروغ پا رہا تھا جب بدقسمتی سے خود اردو ادب پڑھنے والوں کا دائرہ سکڑ رہا تھا قیام پاکستان سے لے کر ہندوستانی کی بجائے "ہندی کا سرکاری زبان بننا اور بعد میں لسانی بنیادوں پر مختلف ریاستوں کی تقسیم ایسے اسباب تھے۔ جو اردو زبان و ادب کے لئے ساز گار نہیں تھے۔ جدیدیت کے فروغ کی وجہ سے ایک تو ادب پڑھنے والوں اور لکھنے والوں کی ایسی گروہ بندی ہوئی جو اس سے پہلے نظر نہیں آتی دوسری سب سے اہم بات یہ کہ اردو ادب کا تعلق عام قاری سے بہت کم رہ گیا۔ کیوں کہ اس رجحان کی بدولت " ادبی تخلیقات کا چیستاں اور معمہ بن جانا اس کا سب سے بڑا حسن قرار دیا گیا۔ جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ مختصر افسانہ جس کو ہر قسم کا قاری شوق سے

رہا کرتا تھا۔ اس کو شخصی علامتوں کا ایک ایسا گورکھ دھندا بنا دیا گیا کہ اس کا مطالعہ
مشکل ہی نہیں محال بن گیا۔ اگر کوئی قاری جی کڑا کر کے اسے پڑھ بھی لیتا تو اس کو
سمجھنا ناممکن تھا۔ شاعری میں بھی عام طور پر یہی رویہ اختیار کیا گیا۔ بہت سی ایسی نظمیں
لکھی گئیں جس کا کوئی مطلب ہی نہ تھا تو عنوان کیا دیا جاتا۔ اس لیے انہیں صرف ایک
نظم کہا گیا۔ بعض ناول بھی ایسے لکھے گئے۔ جن کو پہلے تو پڑھنا ہی مشکل تھا۔ اگر
ان کو کسی طرح پڑھ بھی لیا جاتا تو ان کو سمجھنا جوئے شیر لانے سے بھی مشکل تھا۔
ان تخلیقات کو سمجھنے کا واحد ذریعہ جدید نقادوں کی تحریریں تھیں۔ ان کی تعبیرات کا
یہ عالم تھا۔ جیسے اندھوں کے ہاتھ میں ہاتھی۔ تخلیق کا جو حصہ جس نقاد کی سمجھ کے
ہاتھ لگا اس نے اسی کو کل سمجھ لیا۔ تخلیق کو ساری جزئیات سمیت سمجھ جانا کسی کے
بس کی بات نہیں تھی۔ پھر یہ کہ اصناف کی حد بندیوں کی ایسی شکست و ریخت ہوئی
کہ مختلف اصناف میں فرق کرنا مشکل ہو گیا جیسے افسانے کو افسانے کے سوا کچھ بھی
کہا جا سکتا تھا۔ یوں جدید ادب' اردو کے عام قاری سے بہت دور ہو گیا۔ یہاں
یہ کہنا نہیں ہے کہ جدیدیت میں اچھی تخلیقات نہیں ہوئیں یا یہ پورا ادب ناقابل فہم
ہے۔ بلکہ مناسب رجحان کے پیش نظر یہ بات کہی گئی ہے۔

• جدیدیت کے زیر اثر جو تنقید لکھی گئی اس نے اس ادب کی تفہیم میں کوئی
حصہ ادا نہیں کیا۔ ان نقادوں کا تنقید میں اگر کوئی قابل لحاظ اور مستقل کام ہے
تو وہ بھی قدیم ادب یا قدیم موضوعات تک محدود ہے۔ جس پر بہت کچھ لکھا جا چکا
ہے۔ میر و غالب پر تو ضخیم سے ضخیم کتابیں لکھی گئیں کیوں کہ لکھی جا سکتی تھیں۔
لیکن جدید افسانے اور جدید شاعری پر کوئی مستقل کتاب نہیں لکھی گئی۔ البتہ چند
ایک سیمینار ہوئے اور ان میں پڑھے گئے مختلف مقالوں کو کتابی شکل میں شائع

کیا گیا۔ افسانے پر الگ سے ایک کتاب لکھی گئی تھی۔ لیکن اس میں سرے سے
خود اس صنف کی اہمیت کو گھٹانے کی کوشش کی گئی۔ حد یہ کہ افسانہ نگاری میں
چیخوف اور موپاساں کی عظمت و اہمیت کا انکار ایک طرح سے یوں کیا گیا کہ انہوں
نے دوسری اصناف میں بھی تخلیقات کی ہیں۔ دلچسپ بات یہ کہ اب یہ نقاد جن
سوالوں کو فکشن میں اہمیت دے رہے ہیں۔ جیسے بیانیہ کی قسمیں، افسانہ واقعہ یا
واقعہ کی نقل اور ایسے ہی کئی سوال ان کو اس وقت یاد نہیں آئے کیوں کہ ان کا مطالعہ
وہاں تک نہیں پہنچا تھا۔ یوں مجموعی طور پر جدیدیت کے نام پر جو ادب کا انبار لگایا
گیا۔ ان نقادوں کے تنقیدی انداز سے صاف طور پہ ظاہر ہے کہ وہ خود جدیدیت
کے علم برداروں کے پاس قابل اعتبار نہیں ہے۔ تنقید کا بنیادی منصب ادبی تخلیقات
کو پرکھنا ہے۔ پرکھنے کے بعد صاف اور واضح الفاظ میں یہ بھی بتا دینا ہوتا ہے کہ
کسی تخلیق کی نوعیت و اصلیت کیا ہے؟ کیوں ہے؟ اور اس کی قدر و قیمت کیا ہے
جہاں توضیح، تشریح اور ترجمانی کی ضرورت ہو وہ بھی ہوتی چاہیے۔ اگر نقاد اپنا
بنیادی کام انجام نہ دے سکے تو اس کی ساری علمیت اور آگہی بے وقعت ہے۔

جدیدیت کے زیر اثر لکھی جانے والی تنقید کا المیہ یہ ہے کہ وہ ہر چمکتی ہوئی
چیز کو سونا سمجھ لیتی ہے۔ یعنی ہر مغربی تنقیدی رجحان کو عطیہ خداوندی سمجھ کر اس کی
ترویج و اشاعت میں پوری قوت و شدت سے لگ جاتی ہے۔ یہاں کہنا یہ نہیں ہے
کہ مغربی رجحانات سے استفادہ نہیں کرنا چاہیے۔ اس سے استفادہ ضروری بھی
ہے لازمی بھی۔ کیونکہ وہ مغربی ادب ہو یا مشرقی، ہر زبان و ادب کا اپنے سے
مال دار زبان و ادب سے استفادہ کرنا ضروری بھی ہوتا ہے اور ناگزیر بھی یہ ہمیشہ
سے ہوتا آیا ہے اور ہوتا [illegible] مختلف حالات اور حالات کے مطابق

پر عمل ہونا چاہیئے۔ حالی سے لے کر کلیم الدین احمد تک ایسے نقاد ہمیشہ کامیاب رہے ہیں۔ جنہوں نے اپنے اپنے خاص حالات اور مزاج کو پیش نظر رکھ کے تنقیدی کام انجام دیا ہے۔ مثال کے طور پر کلیم الدین احمد نے تھامس پی کاک کی کتاب Four Ages of poetry سے ایک خیال اخذ کیا۔ پی کاک نے موجودہ زمانے میں شاعری کو Semi Barbarian کہا ہے۔ کلیم الدین احمد نے اس کا ترجمہ "نیم وحشی" کیا اور اس کا اطلاق اُردو غزل پر اس انداز سے کیا یا سبھی اس پر متوجہ ہونے پر مجبور ہو گئے۔ جب زمین تیار ہو تو کوئی بھی بیج بو یئے اور کہیں سے بھی لائیے وہ برگ و بار لائے گا۔ لیکن جب زمین ہی تیار نہ ہو تو اچھے سے اچھے بیج کا پھلا پھولنا ممکن نہیں۔ اگر ہم اپنی زمین کو تیار کیے بغیر کئی مغربی رجحانات یا نظریوں کو ایک ساتھ رواج دینے کی کوشش کریں گے تو ان میں سے کسی ایک کا بھی رواج پانا محال ہو گا۔

پچھلے دو تین دہوں سے مغربی تنقید میں ساختیات یا وضعیات پس ساختیات لاتشکیل یا ردتعمیر جیسے نظریات یکے بعد دیگرے فروغ پا چکے ہیں۔ ہمارے جدید نقاد اُردو میں ان کو فروغ دینے کی سعی لاحاصل میں لگے ہوئے ہیں۔ یہ کوشش اس لئے بار آور نہیں ہو رہی ہے کہ ان کو سمجھنے کے بعد سمجھانے کی بجائے ان کو اپنی اپنی اظہار علمیت بلکہ نمائش علمیت کا ذریعہ بنائے ہوئے ہیں۔ ان نظریات میں جو اصطلاحیں استعمال ہو رہی ہیں۔ ان کے عجیب و غریب ہونے کی شکایت مغرب کے اہل علم اور اہل قلم کر رہے ہیں۔ جیسے ہیلن گارڈنر Helen Gardner جو انگریزی ادب کی پروفیسر ہے۔ اس نے بھی ان کے نامانوس اور عجیب و غریب ہونے کا ذکر کیا ہے۔ بعض جگہ تو ان کی صحیح املا کیا ہے یہ بھی یقین سے کہنا مشکل ہے ان کے

مفہوم میں جو اختلافات ہوں گے وہ تو الگ رہے۔ جیسے ایک لفظ کا۔ ہمارے
ایک نقاد نے املا لکھا ہے SUJET ۔ لیکن اس کا املا ایک انگریزی کتاب
میں SUZET لکھا ہے اور ایک دوسری کتاب میں SJUZET لکھا ہے۔
اردو میں ان اصطلاحات کے تعلق سے جتنی بھی افراتفری ملے کم ہے۔ Structuralism
کے لیے کسی نے ساختیات کی اصطلاح استعمال کی ہے تو کسی کا اصرار
ہے کہ اس کو وضعیات کہنا چاہیے تو کسی کو ترکیبیت کی اصطلاح زیادہ موزوں معلوم
ہوتی ہے۔ ان اصطلاحات ہی کو سمجھنا، سمجھانا مشکل ہے تو نظریہ کو سمجھنا کتنا مشکل
ہوگا اس کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

اردو میں ہمارے ایک نقاد نے ساختیات کے بارے میں کافی لکھا ہے
معلوم یہ ہوا ہے کہ ان کا ایک پروجکٹ ہے۔ جس کا بوجھ ہمارے جدید نقاد مجموعی طور پر
ڈھو رہے ہیں۔ اور ان نقادوں کی علمیت کے بوجھوں تلے اردو تنقید دبی جا رہی ہے
بہرحال انھوں نہ صرف بہت کچھ لکھا ہے بلکہ مختلف مقامات پر اس موضوع پر لیکچر بھی
دیئے ہیں۔ لیکن ان کی تشریحات اور وضاحتیں شاید ہی کسی کے پلے پڑی ہیں۔
اس کی وجہ یہ ہے کہ ساختیات اور ان کے بعد پیش ہونے والے نظریے بہت
پیچیدہ، فلسفیانہ اور ادق ہیں۔ ان کا گہرا تعلق لسانیات سے ہے بلکہ بارت کے
کہنے کے مطابق لسانیات کے طریقۂ کار کا اطلاق دوسرے علوم پر کرنے کا نام ہی
ساختیات ہے۔ سوسیور نے اس نظریے کو پیش کرتے ہوئے ۱۹۰۶ء، ۱۹۰۸ء
اور ۱۹۱۰ء میں لیکچر دیئے تھے۔ جو اس کے انتقال کے بعد ۱۹۱۶ء میں شائع ہوئے۔
یہ فرانسیسی زبان میں تھے۔ بعد میں فرانسیسی دانشوروں نے اس نظریے کی اپنے اپنے
طور پر تعبیر و تشریح کی اور اس میں اضافے کیے۔ روسی ہیئت دانوں

Russain Farmalists نے اپنے نظریات ۱۹۲۰ء کے لگ بھگ پیش کیے جو یہ ساختیات کے سلسلے میں بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ پھر یورپ کے مختلف اہل علم نے اپنے اپنے طور پر ان کی تشکیل کی۔ بعد میں امریکا کی نئی تنقید اور شکاگو دبستان کے اثرات بھی ان میں شامل ہوئے۔ ان نظریات کے سلسلے میں لسانیات کو تو بنیادی اہمیت حاصل ہے لیکن اس کے تحت مارکسزم کے نظریات، فرائیڈ کی تحلیل نفسی، مختلف فلسفیانہ نظریات حدیہ کہ بعض مذہبی نظریات بھی زیر بحث آتے ہیں۔ امریکا میں ان نظریات کی بنیادوں پر مزید کام ہوا اور جدید علما اور نقادوں نے اپنی علمی دھونس جمانے اور قدیم علما پر اپنی برتری جتانے کے لیے ان کا حد سے زیادہ چرچا کیا۔ ان تمام نظریات کو مجموعی طور پر ادبی نظریہ کا نام دیا گیا۔ مغرب میں ان نظریات کے تعلق سے جتنا کچھ اور جیسا کچھ کام ہوا ہے ہمارے لیے اس کا اندازہ بھی کرنا مشکل ہے۔

مغربی دنیا میں ہر ملک کی اس کی اپنی زبان میں مختلف علوم کی جو درس و تدریس ہوتی ہے۔ اور علم و تعلیم کی وہاں جو سطح ہے۔ اس کا عشر عشیر بھی ہندوستان کی کسی بھی زبان میں نہیں ہے۔ اردو گزشتہ چالیس سال سے علمی زبان کے طور پر استعمال نہیں ہو رہی ہے۔ وہ صرف ادب اور شاعری کی زبان ہو کر رہ گئی ہے۔ وہ علمی پس منظر جو دقیق ادبی مباحث کو سمجھنے اور سمجھانے کے لیے ضروری ہے وہ ہمارے ہاں قطعی مفقود ہے۔ ایسے میں وہ تنقیدی نظریات۔ جو وسیع علمی پس منظر کے طلب گار ہوں۔ ان کی ترویج و اشاعت کس طرح ممکن ہے۔ اردو میں ان نظریات کو متعارف کرنے کے لیے اس موضوع پر لکھی ہوئی کسی ہلکی پھلکی کتاب کا ترجمہ ہو جاتا یا پھر چند ایسے مضامین کا ترجمہ ہوتا۔ جو ان موضوعات کو سمجھنے میں بنیادی حیثیت

رکھتے ہیں تو یہ ایک ضروری اور مفید کام ہوتا۔ لیکن ہمارے نقاد سیوسیور سے لے کر دریدا تک کے خیالات سے یوں بحث کرتے ہیں گویا اردو میں ان کے تعلق سے اتنا مواد موجود ہے کہ ہر شخص اس بحث کو سمجھ لے گا۔ حالاں کہ ان نظریات کو سمجھنے اور سمجھانے کا ایک بہترین طریقہ یہ ہوسکتا تھا کہ اس کا اطلاق فن پاروں پر کرکے اس کی تشریح کی جاتی۔ یہ تو برائے نام ہوا لیکن ان پر بڑی عالمانہ بحثیں ہوئیں۔ لیکن ان مباحث میں اتنا تضاد اور الجھاؤ ملتا ہے ہم کسی نتیجے پر نہیں پہنچ سکتے۔ جیسے ایک موضوع تھا۔ بارت نے کیا کہا۔ یہ بحث اردو کے تمام پڑھنے والوں کو فراموش کرکے دوچار ناقدین ہی کے درمیان ہوئی۔ اردو سے زیادہ یہ بحث انگریزی میں ہوئی۔ کیونکہ بحث کے دوران انگریزی کے اقتباسات بغیر ترجمے کے اتنے دیئے گئے کہ اگر پورا مضمون انگریزی میں ہوتا تو زیادہ بہتر تھا۔ اس بحث سے جو بات ثابت ہوتی ہے وہ یہ ہے کہ ادبی نظریے پر وہ لوگ بھی کاربند نہیں رہ سکے جنہوں نے اس کی تائید یا تشہیر کو اپنے فرائض منصبی میں داخل کرلیا ہے۔ جب بارت نے ادیب یا مصنف کی موت کا اعلان کر دیا ہے۔ اس لیے مصنف کا منشا اس کی تصنیف میں کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ اس کے باوجود ہمارے ناقدین کا یہ اصرار کہ بارت کا اس جملے سے وہی منشا تھا جو میں مراد لے رہا ہوں یا یہ کہ میں نے جو مفہوم اخذ کیا ہے وہی صحیح ہے۔ اس کے سوا اس کا کوئی اور منشا ہوتا تو وہ یہ الفاظ استعمال نہ کرتا بلکہ دوسرے الفاظ استعمال کرتا اس کے علاوہ ادبی نظریے میں متن کے مفاہیم پر زور دیا جاتا ہے جب ہمارے ناقدین یہ دعویٰ فرماتے ہیں کہ میں نے جو مفہوم اخذ کیا ہے وہی اصل مفہوم ہے تو خود اس نظریے کی نفی ہوجاتی ہے اور قاری کی قوت اخذ کا نظریہ بھی باطل ہو جاتا ہے۔ اگر

بحث اس طرح کی جاتی کہ بارت نے کیا کہا ہے اس کا منشا کیا ہے خود بارت
کے کہنے کے مطابق اس کی کوئی اہمیت نہیں البتہ اسی کے متن سے یہ بھی مفہوم اخذ
کیا جاسکتا ہے۔ یوں بحث کرتے سے کم ازکم اس نظریہ کا بھرم تو رہ جاتا۔
اردو میں اس قسم کے مباحث صرف اپنی علمیت کی نمائش کے لیے کیے جاتے
ہیں۔ کچھ دن پہلے ایک مضمون شائع ہوا تھا۔ جس میں بجائے اس بات سے
بحث کرنے کے "ادبی نظریہ" کیا ہے اور "تنقیدی نظریہ" میں کن باتوں کو پیش
کیا جاتا ہے۔ یہ کہا گیا کہ فلاں صاحب کو کردار نگاری میں باریک بینی، قصہ پن
پلاٹ کی خوبی، زندگی کے مشاہدے اور مطالعے، کرداروں کی ذہنی کش مکش افسانے
میں واقعیت کے تصور سے دلچسپی ہے۔ اور صاحب موصوف کو فکشن میں جن
سوالوں سے دلچسپی ہے وہ یہ ہیں: بیانیہ کی قسمیں، افسانہ واقعہ ہے یا واقعہ
کی نقل، افسانے کے مصنف اس کے راوی اور اس کے مفروضہ مخفی مصنف میں کیا
فرق ہے راوی کے لحاظ سے افسانے کی پیش کشی پلاٹ کی جدید تعریف، مختلف
بیانیہ کے مختلف نمونے، افسانے میں کردار کی اہمیت زیادہ ہے یا پلاٹ کی، افسانے
اور شاعری کی ٹکنیک کا فرق۔ پہلی بات تو یہ کہ افسانے کی تنقید کے سلسلے میں
یہ سوالات ایسے اہم ہیں تو جب بھی افسانے کی تنقید ہو یہ سوالات زیر بحث آنے چاہئیں۔
لیکن ابھی پہلے افسانہ پر بحث کرتے ہوئے ایسا نہیں ہوا جیسے افسانے کی مخالفت
میں لکھتے ہوئے یہ سوالات یاد نہیں آتے۔ دوسری بات یہ کہ ان سوالات کو اٹھانے
میں ایسا انداز اختیار کیا گیا ہے گویا یہ تمام سوالات طبع زاد ہیں۔ کیونکہ ان سوالات
کا "میں" بہت بلند یا تنگ ہے۔ حالاں کہ ان سوالات سے ادبی نظریے" میں بحث
کی جاتی ہے۔ ہم بے چارے اردو والے بیانیہ کی مختلف اقسام کے بارے میں کیا

جانیں گے اور کیسے جانیں گے جب کہ بیانیہ پر کوئی کتاب تو دور کی بات ہے کوئی مبسوط مضمون بھی نہیں ملتا بیانیہ کے تعلق سے روس سے لے کر امریکہ تک اتنا کچھ کام ہوا ہے کہ یہ بذات خود ایک علم کی شاخ بن گئی ہے۔ اور جسے شاید NARRATOTOGY کہا جاتا ہے۔ اگر پرچہ سوالات مرتب کرنے سے پہلے صاحب موصوف ان موضوعات پر کچھ پڑھا بھی دیتے تو شاید اردو کا "طالب علم" ان کا کچھ جواب دینے کے موقف میں ہوتا۔ وہ اگر VLDIMIR PROPP کی کتاب MORRHO LOGY OF FOLK TALES جو ۱۹۲۸ء میں چھپی ہے اس کا ترجمہ کر دیتے تو ہم کو بیانیہ کے نمونوں کا کچھ تو علم ہوتا اگر اس کتاب کو اردو میں منتقل کرنا اتنا مشکل تھا تو کم از کم بارت کے مضمون

INTRODUCTION TO THE STRACTURAL ANALYSIS OF NARRATIVES

کو اردو میں منتقل کیا جاتا تو ہم پر احسان ہوتا۔ یا پھر تو دارانی TO DORON نے ساختیات کا اطلاق ناول اور کہانیوں پر کر کے جس طرح بیانیہ کی شعریات واضح کی ہیں ان سے ہم کو متعارف کروا دیتے۔ بغیر یہ سب کچھ کیے آپ امتحان لیں گے تو ہم تو یہی کہیں گے کہ پرچہ out of syllabus ہے۔ ایسا پرچہ بنا کے ہم سے اس میں کامیابی کی امید رکھنا سراسر ظلم ہے۔ ان نظریات سے واقف کروانے کے لیے جس محنت اور لگن کی ضرورت ہے وہ تو جدید نقادوں سے ہوئی نہیں۔ البتہ جو کچھ پڑھا ہے اسے بغیر ہضم کیے اُگل دینے میں وہ اپنا جواب نہیں رکھتے ان کی ساری کوشش یہ ہوتی ہے کہ اپنے مقابلے میں دوسروں کو غیر اہم قرار دیا جائے۔ ہمارے ایک جدید نقاد لکھتے ہیں :

"ناول کے اصولوں سے ہماری معلومات انگریزی کی ان کتابوں پر

ملتی ہے جو آج سے ساٹھ ستر برس پہلے لکھی گئی تھیں"

آپ یہ لکھتے وقت بھول رہے ہیں کہ آپ جن معلومات پر نازاں ہیں۔ وہ بھی آج سے ستر سال پہلے سامنے آچکی تھیں۔ جیساکہ دوسری ہی سانس میں آپ نے خود اعتراف کیا ہے:

"ناول اور بیانیہ کے نظریاتی مباحث جو روسی ہیئت پرستوں نے ۱۹۲۰ء کے آس پاس شروع کیے اور جن کو مغرب میں ۱۹۶۰ء کے بعد ہی پڑھا اور سمجھا گیا اور وہ مباحث جو وضعیاتی لسانیات STRUCTRAL ANTHOPOLOGY کے زیر اثر ۱۹۶۵ء کے بعد فرانس میں اٹھے ان کا ہمیں کوئی علم نہیں"

اب آپ ہی بتائیے کہ مغرب میں جن باتوں کا چرچا چالیس سال بعد ہوا۔ اس سے ہم اردو والے کیسے فوراً واقف ہو سکتے ہیں۔ مغرب جو علم و تعلیم میں ہم سے اس قدر آگے ہے اس کو بھی جب ان علمی موشگافیوں کے لیے اتنی مدت درکار ہوتی ہے تو ہم کو ان کے سمجھنے کے لیے جتنی بھی مدت لگے کم ہے۔

مغرب میں جدید تنقیدی رجحانات بڑی تیزی سے ظاہر ہو رہے ہیں اور معدوم بھی ہو رہے ہیں۔ ان کو رواج دینے کی کوشش میں بڑی احتیاط کی ضرورت ہے۔ کیونکہ تنقید ادب کی تفہیم اور ترجمانی کا ذریعہ ہے بذات خود منزل نہیں ہے۔ لیکن اردو میں "ادبی نظریہ" کے سلسلے میں جو کچھ ہوا ہے اور ہو رہا ہے۔ اس سے یہی ظاہر ہوتا ہے کہ یہ خود ہماری منزل ہے۔ پہلے اسلوبیات کی اہمیت کو ظاہر کیا گیا۔ پھر ساختیات اور اس کے فوراً بعد پس ساختیات اور ردتعمیر کا چکر چلایا جا رہا ہے۔ ان مسائل میں ہمارے نقاد الجھ رہے ہیں اور ہمیں الجھا رہے ہیں۔ ایسی تنقیدی سرگرمی

جس سے فائدہ حاصل نہ ہو ادب کی بد خدمتی ہے۔ اس کے بارے میں ایلیٹ نے لکھا تھا:

"میں سمجھتا ہوں کہ تنقید کے کسی بھی نمائندے نے یہ پُر مفروضہ پیش نہیں کیا ہے کہ تنقید اپنے اندر ایک مقصد رکھنے والی سرگرمی ہے"

سب سے اہم بات یہ کہ جن نظریات کی واقفیت پر ہمارے نقاد اس قدر ناز کر رہے ہیں وہ اب "قصۂ پارینہ" بن چکے ہیں۔ محمد علی صدیقی جو اس بات کے دعوے دار ہیں کہ ساختیات کو انھوں نے ہی سب سے پہلے اردو میں متعارف کیا۔ وہ لکھتے ہیں:

"مابعد ساختیاتی تنقید ہو یا ساخت شکن تنقید کی شاخیں بمع اپنے مرکزی مکتب کے قصہ پارینہ ہو چکی ہیں"

ہندوستان کے وہ نقاد جو ادبی نظریہ سے ناواقفیت پر افسوس اور اظہار ناراضگی کر رہے تھے۔ وہ بھی دبی زبان سے یہ کہنے پر مجبور ہو گئے ہیں:

"مغرب میں لاتشکیل اور مابعد وضعیات کا زور کم ہو رہا ہے"

ان نظریات کا زور کیوں کم ہو رہا ہے؟ اس کی وجوہات وہ لکھتے ہیں:

"لاتشکیل اور مابعد وضعیات میں ایسی باتیں کم ہیں جو نئی اور سچی ہوں"

اور یہ کہ ان دونوں میں سنسنی خیزی" ہے۔ اس کے علاوہ ان کے بیان سے یہ بات ثابت ہے کہ یہ نظریات بذاتِ خود اپنے اندر زیادہ جان نہیں رکھتے تھے۔ بلکہ بعض بڑی شخصیتوں کے بل بوتے پر ان نظریات نے اعتبار حاصل کر لیا تھا۔ لیکن جیسے ہی وہ شخصیتیں ختم ہوئیں یہ نظریات بھی دم توڑ رہے ہیں۔ لیکن جن نظریات میں جان ہوتی ہے وہ اپنے پیش کرنے والوں کے ساتھ ختم نہیں ہو جاتے۔ اس کے علاوہ ادبی نظریے

کے تعلق سے یہ بھی اعتراف کیا گیا ہے:

"لا تشکیل بہرحال ایک فلسفہ ہے۔ اس لیے تنقید میں اس سے کچھ منفی قسم کا کام تو لے سکتے ہیں۔ لیکن یہ تنقید کا بدل نہیں"

ان اعترافات کے باوجود اگر کوئی نقاد اسی بنیاد پر اپنی برتری جتائے تو اس کے متعلق کیا کہا جا سکتا ہے۔ خود امریکا میں اس نظریے کی موت کا اعلان ہو چکا ہے۔ اور اب گفتگو کا موضوع یہ ہے کہ اس نظریے نے خودکشی کر لی ہے یا اس کو قتل کیا گیا ہے۔

جدیدیت کے زیر اثر اردو تنقید ایک بحران میں مبتلا ہو گئی ہے کیوں کہ ساری توجہ ادبی تخلیقات سے ہٹا کر خود تنقید کی جانب مبذول کر دی گئی ہے۔ اس بحران کے پیچھے جدید نقادوں کا اپنے آپ کو برتر ظاہر کرنے کا جذبہ ہے۔ ایلیٹ نے ایسے ادیبوں کے تعلق سے کہا تھا:

"ہمارے ادیب بات کو بڑھا چڑھا کر پیش کرنے کی محنت میں مصروف ہیں...... سمجھتے ہیں کہ ان کے اور دوسروں کے درمیان فرق صرف یہ ہے کہ وہ خود تو نفیس آدمی ہیں اور دوسروں کی نیک نامی مشکوک ہے"

آخر میں اپنی بات کو ایلیٹ ہی کے اس اقتباس پر ختم کرتا ہوں:

"نقاد کو اپنے وجود کا جواز پیش کرنا ہے تو اسے چاہیے کہ اپنے ذاتی تعصبات اور جھکڑوں سے جن کا ہم سب شکار ہیں نکلنے کی کوشش کرے۔ اپنے اختلافات کو جہاں تک ممکن ہو "صحیح فیصلے کی مشترک تلاش میں" زیادہ سے زیادہ اپنے پیشہ لوگوں کے ساتھ مرتب کرے"

استعارہ اور اس کے ہمروپ

رمزیت کی بحث کے سلسلے میں استعارے، تمثیل، پیکر اور اسطورہ کی وضاحت ضروری معلوم ہوتی ہے۔ کیونکہ بعض وقت، ان کو ایک دوسرے سے قطعی مختلف سمجھ لیا جاتا ہے۔ حالانکہ ان میں نہ صرف مماثلت ہے بلکہ معنویت کے دائرے بعض جگہ ایک دوسرے سے لپٹتے مل جاتے ہیں کہ ان میں حد فاصل قائم کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ یوں سمجھنے اور سمجھانے کے لئے ایک کی اضافت سے دوسرے کا پتہ بتانا ضروری ہو جاتا ہے اور وضاحت کے لئے یہ بھی کہنا ضروری ہو جاتا ہے ایک سامنے دوسرا ہے۔ لیکن یہ سوال کیا جائے کہ دونوں کہاں ہیں تو پھر اس کا دیہاتی جواب یہ ہوگا کہ یہ دونوں ایک دوسرے کے روبرو ہیں۔ یہی چکر ان اصطلاحوں کے سلسلے میں بھی چلتا ہے لیکن ستم ظریفی یہ ہے کہ بعض وقت ان اصطلاحوں کو ایک دوسرے سے قطعی مختلف ہی نہیں مد مقابل سمجھ لیا جاتا ہے۔ ایک کو بہتر بتانے یا جتانے کے سلسلے میں دوسرے کی تحقیر بھی کی جاتی ہے۔ اس لئے آج کی محفل میں ان اصطلاحوں کی رمزیت سے بحث کیوں نہ کی جائے، حالانکہ اس صورت میں یہ بات یقینی نہیں کہ وصل کی بات بن آئے گی۔ پتہ دل سے دفتر تو بن جائے گا اور یوں سعی لاحاصل کی لذت سے بہرہ مند ہوتے رہیں گے۔

استعارہ جیسا کہ ارسطو سے لے کر آج تک کہا جاتا ہے کہ ادب اور

شاعری کی جان اور ایمان ہے۔ اصل میں استعارے کی مختلف صورتیں ادب میں استعمال ہوتی ہیں۔ ان صورتوں کی رنگا رنگی اتنی نظر فریب ہوتی ہے کہ ان کی یکرنگی پہچانی نہیں جاتی سورج کی ایک شعاع کو PRISM میں سے جب تک آپ نہیں گزاریں گے اس وقت تک سات رنگ حاصل نہیں ہوسکیں گے۔ یہ سات رنگ یوں ایک ہیں لیکن بظاہر بالکل مختلف بھی۔ یہی حال کچھ ان اصطلاحوں کا ہے۔

بعض سمجھتے ہیں کہ رمز میں استعارہ نہیں ہوتا یا تمثیل اور استعارے کے دائرے بالکل مختلف ہیں۔ پیکر کو استعارے سے کوئی علاقہ نہیں۔ اسطورہ یعنی MYTH استعارے سے بالکل مختلف کوئی چیز نہیں ہے۔ حالانکہ ان سب میں استعارے ہی کی الگ اور مختلف شکلیں ملتی ہیں۔ اسی وجہ سے رینے ویلک کا کہنا ہے کہ یہ اصطلاحیں ایک دوسرے کے علاقے میں داخل ہوتی ہیں اور ان کی دلچسپی کا دائرہ بھی ایک ہے اس بات کو فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ بذات خود زبان بھی استعارہ ہے اسی لیے رچرڈز پوری زبان کو استعارے سے الگ کرنا نہیں چاہتا۔ اس کا کہنا ہے کہ کرسی کا پایہ " صراحی کی گردن یا پہاڑ کا دامن سب ہی میں استعارہ موجود ہے۔ یہ استعارے زبان کا جزو بن کر اور کثرت استعمال سے زندگی اور تابندگی سے محروم ہو جاتے ہیں۔ اس لیے مرحوم بھی ہو جاتے ہیں۔ اسی وجہ سے کیمبل CAMBELL انہیں " دھندلے استعارے" پائمال استعارے یا مردہ استعارے" کا نام دیتا ہے۔ محمد حسن عسکری رچرڈز اور کیمبل کی اسی بات کو اپنے الفاظ میں یوں ادا کرتے ہیں:

" استعارے سے الگ زبان کوئی چیز نہیں۔ کیوں کہ زبان خود استعارہ

ہے۔ چونکہ زبان اندرونی تجربے اور خارجی اشیا کے درمیان مناسبت اور مطابقت ڈھونڈھنے یا خارجی اشیا کو اندرونی تجربہ کا قائم مقام بنانے کی کوشش سے پیدا ہوتی ہے۔ اس لیے تقریباً ہر لفظ ایک مردہ استعارہ ہے"

جب ساری زبان ہی استعارہ ٹھہرتی ہے تو ظاہر ہے کہ اس کی ہر اصطلاح بھی استعارہ ہو گی۔ مراد یہ ہے کہ استعارے، پیکر، اسطورہ اور تمثیل میں گہرا ربط ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مڈلٹن مرے تشبیہ اور استعارے دونوں کے لئے IMAGE یا پیکر کی اصطلاح کو ترجیح دیتا ہے اس کے نزدیک پیکر یا ایمج ایسی اصطلاح ہے جس میں مذکورہ بالا دونوں اصطلاحیں شامل ہو جاتی ہیں۔ ویلک خود یہ سوال کرتا ہے کہ کیا رمز کسی اہم مفہوم میں "پیکر" اور "استعارہ" سے مختلف ہوتا ہے؟ پھر جواب دیتا ہے کہ ہمارے خیال میں رمز میں تواتر اور استقلال ہوتا ہے۔ کوئی پیکر ابتدا میں استعارے کو پیدا کرتا ہے لیکن جب بار بار آتا ہے اور نمائندہ بن جاتا ہے تو پھر وہ رمزی یا اسطوری نظام کا جزو بن جاتا ہے۔ بعض رمز اور استعارے کا تعلق تو مانتے ہیں لیکن رمز کو زیادہ وسیع قرار دیتے ہیں ہیلن فلانڈر کے نزدیک رمز میں تمثیل اور استعارہ بھی شامل ہے اس بحث سے یہ ظاہر ہے کہ استعارے اور دوسری تمام اصطلاحوں میں بے حد قریبی ربط ہے اب شاید ان میں جو فرق ہے اس کی وضاحت بار آور ہو سکے۔

سب سے پہلے تمثیل کو لیجے۔ اس میں ایک چیز کا بیان دوسری چیز کے روپ میں ہوتا ہے۔ کولرج کے کہنے کے مطابق تمثیل میں ایسے پیکروں کا سلسلہ ہوتا ہے جو کسی اخلاقی تعلیم کو بیان کرتے ہیں۔ یہ مخلوط پیکر اس لیے مربوط کیے جاتے ہیں کہ ایک دوسرے سے مل کر ایک کل تیار کر سکیں۔ ہمارے ہاں تمثیل کی مشہور مثال وجہی کی "سب رس"

بھی ہے۔ تمثیل کے تعلق سے بعض معروف نقادوں میں بھی یہ غلط فہمی ملتی ہے کہ تمثیل کوئی الگ صنف ادب ہے۔ اس بات کی روشن مثال ڈاکٹر احسن فاروقی کی وہ بحث ہے۔ جس میں انھوں نے یہ کہا ہے کہ نذیر احمد کے ناول' ناول نہیں ہیں بلکہ تمثیلیں ہیں۔ حالانکہ تمثیل ایک پیرائے بیان ہے۔ یہ ویسی بات ہوگی اگر کوئی یہ کہے کہ "نیرنگِ خیال" کے انشائیے' انشائیے نہیں تمثیل ہیں حالانکہ ان کو تمثیلی انشائیے کہنا چاہیے۔ اسی طرح نذیر احمد کے ناولوں کو تمثیلی ناول کہا جا سکتا ہے۔ یون زا اور رائے کے کہنے کے مطابق ایک ایسی کہانی جو مکمل تمثیل کا انداز لیے ہوتی ہے۔ اس میں بھی رمزیت ہوتی ہے کیونکہ اس کا ہر کردار' ہر مقام اور ہر ایک چیز کسی مجرد خیال یا تصور کا قائم مقام ہوتا ہے۔ تمثیل میں جس خیال یا تصور کا اظہار ہوتا ہے۔ وہ اہمیت رکھتا ہے نہ کردار کی اہمیت ہوتی ہے نہ مقام کی۔ تمثیل کے کردار کسی جذبے' احساس خیال کی تجسیم ہوتے ہیں۔ جیسے "سب رس" میں عشق' حسن' دل' نظر وغیرہ کے کردار ملتے ہیں۔ تمثیل کے کردار غیر ارتقا یافتہ ہوتے ہیں' وہ جس کی نمائندگی کرتے ہیں اس کے علاوہ ان کی اپنی الگ سے کوئی شخصیت نہیں ہوتی۔ تمثیل کی تمام چیزیں کسی اخلاقی پیام کو پیش کرنے کا ذریعہ ہوتی ہیں ان مصنفین نے رمز اور تمثیل کے فرق کو نمایاں کرتے ہوئے لکھا ہے کہ جس کہانی میں رمز ہوتا ہے اس میں صرف اخلاقی پیام نہیں ہوتا اس کے برعکس جس کہانی میں تمثیل ہوتی ہے وہ کسی اخلاقی پیام کو بیان کرنے کے لیے ہی ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ رمزی اور تمثیلی کہانی میں یہ بھی فرق ہے کہ رمزیت میں حقیقی واقعات کی تفصیل بھی ہوتی ہے جب کہ تمثیلی کہانی میں حقیقی واقعات پر توجہ نہیں کی جاتی ہے۔ رمزی کہانی زیادہ قابلِ یقین' ممکن' منطقی اور قابلِ فہم ہوتی ہے۔ خواہ کہانی کے رمزی مفہوم کی تہہ تک قاری پہنچے یا نہ پہنچے۔ رمزی کہانی میں اگر قاری

رمز کو جاننے سے قاصر بھی ہو تو وہ عقلی اور ذہنی طور پر بھی کچھ دیتی ہے اور محظوظ بھی کرتی ہے۔ اس کے برخلاف اگر تمثیل سے ہٹ کر تمثیلی کہانی کو پڑھئے تو وہ غیر یقینی، لغو اور ناقابلِ فہم معلوم ہوگی۔ یہاں مثال کے طور پر کہانی زیرِ بحث آگئی ہے۔ بتانا یہ مقصود ہے کہ رمز اور تمثیل کے استعمال سے کسی بھی صنف ادب یا سخن میں کیا تبدیلی پیدا ہوسکتی ہے۔ ولیم بلیک رمز اور تمثیل میں یہ فرق بتاتا ہے کہ رمز اس بات کو پیش کرتا ہے جو حقیقت میں موجود ہے اس سے وہ حقیقی اور ناقابل تبدیلی ہے اس کے برخلاف تمثیل میں حقیقت اس طرح موجود نہیں رہتی بلکہ تمثیل و یادداشت اور حافظہ کی پیداوار ہے۔ گویا تمثیل میں صرف تخیل کا تصرف ہوتا ہے جبکہ رمزیت میں حقیقت کا عمل دخل ہوتا ہے۔ ایٹس، رمزیت اور تمثیل کے فرق کی وضاحت کے سلسلے میں یہ کہتا ہے کہ رمزیت کسی چیز کو اس طرح بیان کرتی ہے کہ کوئی دوسرا طریقہ اس کو اس سے بہتر طریقے پر بیان نہیں کرسکتا اور اس کو سمجھنے کے لیے موزوں جبلت کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس کے برخلاف تمثیل کسی بات کو اس طرح بیان کرتی ہے کہ کسی دوسرے طریقے سے بھی یہ بات بہتر طور پر بیان ہوسکتی تھی۔ اور اسے سمجھنے کے لیے صحیح معلومات کی ضرورت ہوتی ہے۔ ایلیٹ کے نزدیک ایٹس کے مقابلے میں تمثیل کی بڑی اہمیت اور وقعت ہے وہ ڈانٹے اور ملٹن کی پیکر تراشی Imagery کا موازنہ کرتے ہوئے یہ بھی کہتا ہے کہ ڈانٹے کا تخیل بصری ہے۔ وہ تمثیل نگار ہے ایک اچھے شاعر کے لیے تمثیل کے معنی ہوتے ہیں واضح بصری پیکر تراشی۔ اس کے مقابلے میں اس کے نزدیک ملٹن بدقسمتی سے سماعی تخیل رکھتا ہے۔ اس طرح تمثیل میں پیکر بھی شامل ہو جاتا ہے۔ جیسا کہ پہلے ہی بتایا جاچکا ہے پیکر تراشی بھی استعارے کی ایک صورت ہے۔

اسی طرح اسطورہ یعنی MYTH میں بھی استعارے کی کیفیت موجود

ہوتی ہے ۔ یہ کسی کہانی کا استعادہ ہوتا ہے ۔ جن سے لوگ پوری طرح واقف ہیں ۔ اس کہانی کے متعلقات میں بھی اگر کوئی بھی بات شعر و ادب میں آتی ہے تو پوری کہانی کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے ۔ MYTH یونانی لفظ MaThas سے مشتق ہے خود MaThos کے معنی بھی کہانی کے ہیں ۔ کہانی سے انسان کی دلچسپی ازلی اور ابدی ہے قدیم کہانیاں اور وہ عقائد یا اوہام جو سینہ بہ سینہ چلے آتے ہیں یا کسی نہ کسی طرح انسانی شعور یا لاشعور کا حصہ بن جاتے ہیں وہ انسانی جذبات و احساسات کو متاثر کرنے کی قوت رکھتے ہیں ایچ ۔ بے ۔ روز کے کہنے کے مطابق اسطورہ انسان کے ذہن سے زیادہ اس کے جذبے کو متاثر کرتا ہے ۔ ہمارے ہاں تلمیح کی اصطلاح اسی مفہوم میں بلکہ اس سے زیادہ وسیع معنوں میں استعمال ہوتی ہے ۔ تلمیح کے اصل معنی " اچٹتی نگاہ ڈالنے کے ہیں ۔ جیسا کہ سب ہی جانتے ہیں تلمیح میں کسی قصے کی طرف اشارہ کیا جاتا ہے ۔ تلمیح کا سب سے بڑا حصہ کسی بھی ملک کی MyThoLogy پر مبنی ہوتا ہے ۔ تلمیح میں متھالوجی جس طرح شامل رہتی ہے ۔ اس کا ثبوت وحیدالدین سلیم کے مضمون "تلمیحات" سے ملتا ہے ۔ جس میں وہ لکھتے ہیں :

"تلمیحیں کہاں سے لی جاتی ہیں ۔ اگر آپ اس پر غور کریں تو حسب ذیل ماخذ معلوم ہوں گے ۔

[۱] مائتھالوجی (دیو مالا) یعنی دیوتاؤں کے قصے کہانیاں

[۲] مذہبی قصے ۔ مذہبی عقاید کی کتابیں

[۳] تاریخی واقعات

[۴] عام فرضی قصے کہانیاں اور افسانے

[۵] شعرا کی نظمیں خاص کر وہ نظمیں جن میں قصے بیان کئے گئے ہیں ۔

[۶] ڈراما اور ناٹک کی کتابیں

استعارے بھی ذہنی احساسات، جذبات اور کیفیات کو پیش کرنے کے لئے استعمال ہوتے ہیں۔ اساطیر بھی بنیادی طور پر یہی کام انجام دیتے ہیں۔ تلمیع انسانی جذبات کو جس طرح متاثر کرتی ہے۔ اس کی وضاحت کرتے ہوئے وحیدالدین سلیم لکھتے ہیں:

"ہر تلمیع کسی خیال کے ادا کرنے کا سانچہ ہے اور یہ سانچہ اس لئے کام میں لایا جاتا ہے کہ اس خیال کی تصویر سننے والوں کی نظر کے سامنے آجائے۔

شعر و ادب کی یہ ساری اصطلاحیں جو اس مضمون میں زیر بحث آتی ہیں یہی کام انجام دیتی ہیں۔ تلمیع کے ماخذات کے تعلق سے مولانا سلیم کے جو خیالات و نتائج ہیں۔ وہی رینے ویلک کے پاس ملتے ہیں۔ اس کے نزدیک بھی اساطیر کا تعلق مذہب، لوک کتھا، انسانیات، سماجیات، تحلیل نفسی اور فنون لطیفہ سے ہوتا ہے۔ اساطیر ایک طرح کی سچائی رکھتے ہیں جو شاعری کی سچائی سے مماثل ہے۔ ظاہر ہے کہ ان کی سچائی، تاریخی اور سائنسی سچائی سے مختلف ہوتی ہے۔ ایک فنکار کے لئے اساطیر کی ضرورت اس لیے بھی ہوتی ہے کہ وہ ان کے ذریعہ اپنے سماج سے وابستہ ہوتا ہے۔ اس لیے کہ اساطیر کے استعمال میں عقیدہ بھی شامل رہتا ہے۔ لیکن بعض دوسرے عالم اس بات سے متفق نہیں۔ مسز لانگر کا یہ بھی خیال ہے کہ اساطیر بذات خود ادب نہیں ہوتے چونکہ واہمے سے تعلق رکھتے ہیں اس لئے فنکاری کا فطری مواد ثابت ہوتے ہیں۔ جو فن کار کی تمام تر کوشش یہ ہوتی ہے کہ وہ زبان کے امکانات سے ممکنہ طور پر فائدہ اٹھائے تاکہ اس کے خیال کی ندرت اور اچھوتاپن قاری پر پوری طرح

منکشف ہو جائے اپنی اس کوشش میں وہ اساطیر سے استفادہ کرتا ہے۔ اسی لئے نئے نقادوں کا خیال ہے کہ اساطیر کا فلسفہ سے زیادہ نفسیات سے تعلق ہے۔ اساطیر کا انسانی نفسیات سے جو تعلق ہے اس کی وضاحت "تلمیحات" کے سلسلے میں وحید الدین سلیم نے اس طرح کی ہے :

"طوفان نوح کہتے ہی وہ تمام طوفانی واقعات آنکھوں کے سامنے آجاتے ہیں، جو حضرت نوح کے زمانے میں پیش آئے تھے۔
صور اسرافیل کا لفظ زبان پر لاتے ہی وہ تمام حیرت انگیز واقعات دل میں ابھرنے لگتے ہیں۔ جو آغاز قیامت کے وقت پیش آئیں گے ان میں سے پہلا اشارہ گزرے ہوئے واقعات کے ایک خوفناک منظر کو یاد دلاتا ہے دوسرا اشارہ آنے والے واقعات کے ایک پرہول نظارہ کو آنکھوں کے سامنے لاتا ہے۔"

اس بیان سے اس بات پر روشنی پڑتی ہے کہ ان میں کتنی رمزیت ہوتی ہے اور کس طرح اسطورہ اور رمز ایک دوسرے سے وابستہ ہیں۔

ان مختلف اصطلاحوں کے باہمی ربط اور اختلاف کے بعد خود رمز کے تعلق سے بعض باتوں کی وضاحت ضروری معلوم ہوتی ہے رمز یعنی Symbal بھی یونانی لفظ Sumbolan یا Sumbalien سے مشتق ہے Sumbolan کے معنی نشان یا علامت کے ہیں۔ Sumbalien کے معنی ہیں Toygree اتفاق کرنا، متحد کرنا یا ملانا۔ ان الفاظ کے ان معنوں سے ظاہر ہے کہ Symbal علامت یا نشان کے لیے بھی استعمال ہوتا ہے۔ اور اس سے زیادہ گہرے معنوں میں بھی استعمال ہوتا ہے۔ معنوں کی یہ گہرائی علامت یا نشان یا اشارے کے الفاظ سے پیدا نہیں ہوتی۔

البتہ "رمز" کے لفظ میں معنوں کی یہ تہہ داری ملتی ہے۔ نشان اور علامت میں وضاحت ہوتی ہے۔ کسی کی طرف واضح اشارہ ہوتا ہے۔ اسی وجہ سے "ٹنڈل" کا کہنا ہے کہ نشان اس بات کی نمائندگی کرتا ہے جو قطعی اور محدود ہے۔ نشان اور علامت میں معنویت کی حدبندی ہوتی ہے۔ لیکن رمز میں معنویت کی وسعت ملتی ہے۔ اسی وجہ سے رمز کے تعلق سے کہا جاتا ہے کہ یہ کسی داخلی کیفیت کا خارجی اظہار ہے۔ کارلائل کا کہنا ہے کہ رمز بیک وقت ظاہر بھی کرتا ہے اور چھپاتا ہے۔

The Symbal at once Remeal conceals

یہاں اس بات کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ فنکار جیسا کہ ٹنڈل ہی نے کہا ہے رمز کو شعوری طور پر بھی استعمال کرتا ہے اور غیر شعوری طور پر بھی۔ یہی وجہ ہے کہ رمز کا استعمال ادب میں شروع ہی سے ہوتا آیا ہے اسی وجہ سے رمزیت ایک پیرایۂ بیان بھی ہے ایک ادبی رویہ بھی ہے لیکن اس کے ساتھ ہی رمزیت ایک تحریک، ایک خاص طور کا ادبی رجحان بھی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ رمزیت میں اتنے مختلف اور متضاد معنی آجاتے ہیں کہ رومانیت کی اصطلاح کی طرح رمزیت میں بھی مختلف اور متضاد معنی پیدا ہوتے ہیں لاویجوئے نے رومانیت کے تعلق سے کہا تھا کہ " اس کے اس قدر معنے ہیں کہ اب اس کے کوئی معنی ہی نہیں رہے ہیں۔ رساٹ اور کلنتھ بروک کا کہنا ہے کہ رمزیت کے نظریے میں اپنا ابہام ہے اتنے اختلافات ہیں کہ یہ شبہ ہوتا ہے کہ کیا رمزیت کے بھی کوئی متعین معنی ہیں ؟ یا یہ کہ رومانیت کی طرح ایک ایسی اصطلاح ہے جو کئی رجحانات کا مجموعہ ہے رمزیت کے تعلق سے ایسے شبہ کا پیدا ہونا فطری بات ہے لیکن یہاں پھر ایک بار وحید الدین سلیم کی یہ بات یاد رکھنی ضروری ہے کہ

" دنیا میں کوئی اصطلاح ایسی نہیں ہے جس سے پورا مفہوم ادا ہو "

اور وہ پورا علمی مسئلہ یا اصول سمجھ میں آتا ہو جس کے لیے وہ
اصطلاح وضع کی گئی ہے اس لیے رمزیت کی اصطلاح سے
یہ توقع رکھنا کہ اس سے پورا مسئلہ یا اصول سمجھ میں آجائے
تحصیل حاصل ہے۔"

اب ایک دوسرا اہم سوال سامنے آتا ہے کہ رمزیت کی ادب میں کیا اہمیت ہے اور کیوں ہے! ادب میں رمزیت کا استعمال یوں تو ابتدا سے ملتا ہے لیکن فرانس کی رمزیت کی تحریک نے جو انیسویں صدی میں شروع ہوئی تھی۔ ادب میں رمزیت کی غیر معمولی اہمیت کو اجاگر کرنے میں زبردست حصّہ لیا۔ اس تحریک کی وجہ سے ساری دنیا میں رمزیت کی اصطلاح کو مقبولیت اور شہرت حاصل ہوئی۔ بہر حال ادب میں رمزیت کی اہمیت اس لیے ہے کہ یہ بھی استعارے کی ایک توسیع شدہ شکل ہے۔ اسٹیس کے کہنے کے مطابق استعارے میں اس وقت تک گہرائی اور گیرائی پیدا نہیں ہو سکتی جب تک کہ وہ رمز نہ ہو۔ رمزیت میں قوت اس لیے بھی پیدا ہوتی ہے کہ ادب کی اعلیٰ روایت بھی رہی ہے۔ آرتھر سائمن کے کہنے کے مطابق

" ہمارے زمانے کے ادیبوں کے ہاں جو رمزیت ملتی ہے اس
کی کوئی قدر وقیمت نہیں ہوتی اگر یہ پہلے کے عظیم تخلیقی فنکاروں میں
کسی نہ کسی صورت میں موجود نہ ہوتی۔"

ادیب یا شاعر دانستہ یا نادانستہ طور پر رمز کا استعمال کرتا ہے۔ کیوں کہ شاعر یا ادیب جن جذبات، احساسات اور کیفیات سے گزرتا ہے اس کے بیان کے لیے عام زبان میں اتنی گہرائی نہیں ہوتی کہ وہ ان کی پوری طرح سے عکاسی کر سکیں۔ اسی وجہ سے اسے رمز کو وضع کرنا پڑتا ہے۔ یعنی وہ الفاظ کا تخلیقی استعمال اس طرح

کرتا ہے کہ اس کے جذبے یا خیال کو وہ پوری طرح سے ادا کر سکیں۔ اسی لیے جوزف کیاری
نے صحیح طور پر یہ بات کہی ہے کہ استعارے کی مختلف شکلیں ان مختلف اصطلاحوں
میں ملتی ہیں۔ وہ رمز کی تعریف کرتے ہوئے لکھتا ہے۔

"رمز کی تعریف یوں کی جا سکتی ہے کہ وہ بطور استعارہ سے
کی زبان ہے۔ جو کسی مخفی حقیقت کی نشاندہی کرتی ہے اس
لیے کوئی بھی ایسی چیز یا مظہر جو آفاقی یا فوق الفطرت مماثلت
رکھتا ہے یا وہ علامت جسے روایت نے فوق الفطرتی معنویت
یا بھرپور جذباتی قوت عطا کی ہے یا کوئی بھی تمثیل کوئی بھی اسطورہ
یا کہانی یا شاعرانہ پیکر جو شاعر کی ذہنی حالت سے مطابقت رکھتا ہے
یا اس کو ظاہر کرتا ہے۔ رمز کے طور پر استعمال ہوتا ہے"

اس طرح یہ تمام ادبی اصطلاحیں ایک ہی مقصد رکھتی ہیں وہ صرف اس لیے
استعمال کی جاتی ہیں کہ شاعری اور ادب میں ایک طرف تو فنکار کے تجربے یا
احساس کی مکمل طور پر ترسیل ہو اور دوسری طرف کم سے کم الفاظ میں گنجینۂ معنی سا الیا
طلسم پیدا ہو جائے جو بلاغت اور ابلاغ کی آخری حد تک پہنچ جائے۔

اُردو اِملا اور رسم خط کا ایک مسئلہ

اُردو املا اور رسم خط کے سلسلے میں بعض باتیں ایسی ہیں جن کے تعلق سے ہمارا ایقان ہے کہ اِن میں تبدیلی کی کوئی گنجائش نہیں ہے۔ اسی لیے ہم ان پر غور کرنا بھی نہیں چاہتے۔ اُردو کے بعض حروف کو ہم نے ہم صوت سمجھ لیا ہے اور ہم نے انہیں ہم صوت بنا بھی دیا ہے۔ اسی وجہ سے وہ حروف زاید سمجھ لیے گئے ہیں اور جو بظاہر زاید نظر بھی آتے ہیں اور جنہیں پروفیسر مسعود حسین خاں صاحب نے ہماری فکر کو مہمیز لگانے کے لیے "مُردہ لاشوں" سے تعبیر کیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ حروف اُردو رسم خط اور اِملا کا ایک اہم مسئلہ بنے ہوتے ہیں۔ حیرت ہے کہ اس مسئلہ پر بہت کم توجہ کی جاتی ہے۔ شاید اس کی وجہ یہ ہے کہ ہم نے اس مسئلے کو لاینحل سمجھ لیا ہے یا قرار دے دیا ہے۔ اگر ہم اس کی طرف توجہ اس زمانے میں بھی نہ کریں تو یہ بڑی ستم ظریفی ہو گی۔ کیوں کہ یہ حروف اُردو کی وسعت اور ہمہ گیری ہی کو ظاہر نہیں کرتے بلکہ یہ اُردو تلفظ کی آبرو ہیں ورنہ یہ نہ ہوتے تو "خدا" کھودا ہو جاتا۔ دوسری بات یہ کہ ان حروف کے لکھنے میں املا کی غلطیاں عام طور پر نظر آتی ہیں اور اُردو اِملا پر عبور حاصل کرنے میں یہ حروف ایک زبردست رکاوٹ ثابت ہوتے ہیں۔ ان حروف کا صحیح اِملا سکھانے کے لیے اُردو اساتذہ

کو کافی وقت اور توانائی صرف کرنی پڑتی ہے۔ پھر بھی غلطی کا امکان رہتا ہے۔ اب
تو ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے جیسے دن گزرتے جا رہے ہیں۔ ان حروف کے لکھنے میں
غلطیاں عام ہوتی جا رہی ہیں۔ ایم۔ اے کی سطح پر بھی ان حروف کا غلط املا دیکھنے میں
آ رہا ہے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ ہم نے ان کو ہم مخرج اصوات میں تبدیل کر لیا
ہے۔ حالاں کہ ان حروف کے مخارج الگ الگ ہیں۔

اس میں شک نہیں کہ ان آوازوں کو ان کے صحیح مخارج کے ساتھ ادا
کرنا مشکل ہے لیکن یہ ناممکن نہیں ہے۔ ہوا یہ کہ ہم نے ان میں صرف چند ہی آوازوں کو
صحیح مخارج کے ساتھ ادا کرنے کی کوشش اور دوسری آوازوں کے ساتھ غفلت برتی
جیسے شین اور قاف کا درست ہونا ہمارے لیے سب کچھ رہا۔ اور آج تک بھی ان
حروف کو صحیح طور پر ادا کرنا ہمارے لیے سرمایۂ افتخار ہے۔ حالاں کہ جس طرح خ اور
ق کی آوازیں علاحدہ ہیں بالکل اسی طرح (ا، ع) (ت، ط)، (ہ، ح)
(ث، س، ص) اور (ز، ذ، ض، ظ) کی آوازیں علاحدہ ہیں اور الگ الگ مخارج
رکھتی ہیں۔ لیکن معلوم نہیں کیوں ہم نے صرف ق اور خ کی صحیح ادائیگی پر زور دیا اور
دوسری تمام آوازوں سے بے اعتنائی برتی۔

بہر حال وجہ کچھ بھی ہو موجودہ زمانے میں اس کی طرف توجہ کرنے کی شدید
ضرورت ہے۔ خاص طور پر تدریس اغراض کے لیے یہ بات آج ناگزیر ہوتی جا رہی ہے۔
گزشتہ زمانے میں فارسی اور عربی کی تعلیم عام تھی بلکہ ابتدائی تعلیم ایک زمانے میں
صرف عربی اور فارسی میں ہوا کرتی تھی۔ اردو کو پڑھانے کی ضرورت ہی نہیں
ہوا کرتی تھی۔ عربی اور فارسی پر عبور حاصل ہونے کی وجہ سے ان حروف کے املا کی
ایسی اور اتنی مشق اور مزاولت ہو جاتی تھی کہ ان کے لکھنے میں غلطی کا امکان باقی ہی

نہیں رہتا تھا۔ دوسری طرف آج ہندی تلفظ کے بڑھتے ہوئے اثر ونفوذ کی وجہ
سے بھی اس طرف توجہ کرنا بے حد ضروری ہے۔ اب اردو رسم خط کی حفاظت کا
تقاضا یہ بھی مطالبہ کر رہا ہے کہ ہم اس کے تلفظ کو بھی محفوظ رکھنے کی کوشش کریں۔
موجودہ زمانے میں جو نئے آلات درس و تدریس کے لیے استعمال ہو رہے ہیں۔
ان سے فائدہ اٹھایا جا سکتا ہے۔ اس سلسلے میں ماہر لسانیات ہماری صحیح طور پر
رہبری کر سکتے ہیں۔ خاص طور پر ہم جیسے لوگوں کی جو علم لسانیات سے قطعی طور پر
ناواقف ہیں۔ یہاں میں ایک واقعہ بیان کروں گا جس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے
کہ علم لسانیات ہماری اس بارے میں کس درجہ مدد کر سکتا ہے۔ انگریزی کے ایک پروفیسر
سے میری گفتگو ہو رہی تھی میں نے دوران گفتگو اپنی ناواقفیت کی بنا پر کہا کہ انگریزی
میں THE یعنی "دی" کی آواز موجود ہے لیکن ابتدا میں جب کوئی انگریز اردو بولتا ہے
تو وہ "د" کی آواز کو "ڈ" سے بدل دیتا ہے۔ جس پر انگریزی کے پروفیسر نے کہا کہ
انگریزی میں "دی" کی آواز سرے سے ہے ہی نہیں۔ انھوں نے یہ بھی اعتراف کیا کہ
وہ بھی ایک مدت تک یہی سمجھتے تھے کہ انگریزی میں "دَ" کی آواز موجود ہے
لیکن جب وہ انسٹیٹوٹ آف فارن لنگویجیس میں شریک ہوئے تو پتہ چلا کہ وہ جسے
"دی" کی آواز سمجھتے تھے وہ اصل میں "تی" کی آواز ہے۔ یعنی "ت" کا جو مخرج ہے
بالکل وہی TH کا بھی ہے۔ اس لیے شاید انٹرنیشنل ٹرانسکرپشن میں "ت" کی آواز
کو ظاہر کرنے کے لیے TH لکھا جاتا ہے۔

یہاں یہ بات خاص طور پر غور طلب ہے کہ اردو رسم خط سے یہ حروف باوجود
کوشش بسیار کیوں ہٹائے نہیں جا سکے۔ میں پھر استعارے ہی کی زبان میں کہنے کی
کہنے کی اجازت چاہوں گا کہ اگر یہ حروف، اردو حروف تہجی کے لیے مردہ لاشوں کا درجہ

رکھتے تو اُردو املا انہیں اُٹھائے پھرنے کے بجائے کب کا دفنا چکتا۔ کیوں کہ ماضی میں کئی بار ایسی کوشش ہوتی بھی ہیں جیسے خود ہمارے ہاں یعنی عثمانیہ یونیورسٹی میں سماجیات کے پروفیسر جعفر حسن نے ایسی ہی کوشش کی تھی۔ ان کا خیال تھا کہ جو حروف ہم مخرج ہیں ان میں سے کسی ایک کا استعمال کرنا چاہیئے جیسے وہ "ا" اور "ع" میں سے صرف "ا" کو استعمال کرتے تھے۔ اسی طرح "ح" اور "ہ" میں سے انہوں نے صرف "ہ" کو رکھا تھا۔ وہ اپنا نام بھی "جافر ہسن" لکھا کرتے تھے انہوں نے جتنی بھی کتابیں لکھی ہیں، اسی املا میں لکھی ہیں۔ "نگار" لکھنؤ میں بھی ان کے بعض مضامین شائع ہوئے تھے۔ نیاز فتح پوری نے اپنے نوٹ کے ساتھ انہیں شائع کیا تھا۔ اور لکھا تھا کہ مقالہ نگار کا چوں کہ اصرار ہے کہ ان ہی کے املا میں یہ مضامین شائع کیے جائیں اس لیے ان کے املا کو برقرار رکھا گیا ہے۔ اسی طرح جی۔ ایم۔ خاں جو حیدرآباد ہی کے تھے ایک رسالہ "ہندوستانی ادب" کے نام سے نکالا کرتے تھے۔ اس میں بھی مذکورہ املا استعمال ہوتا تھا۔ اس طرح ان حروف کو پیش نظر رکھ کر اُردو رسم خط کو بدلنے کی ساری کوششیں اس لیے ناکام ہوئیں کہ یہ حروف بڑے سخت جان واقع ہوئے ہیں اور اب تک ان کی سانس چل رہی ہے۔ اور زندگی کے سارے آثار ان میں موجود ہیں۔ اور یوں بھی جب تک کسی کی سانس چلتی رہتی ہے آس بندھی رہتی ہے اور اسے کسی بھی حالت میں مردہ تصور نہیں کیا جا سکتا۔ اصل میں یہ آوازیں بھی ہماری بے التفاتی، غفلت اور بے توجہی کی وجہ سے بے ہوشی کی حالت میں پڑی ہوئی ہیں۔ جس طرح تھوڑی سی توجہ سے ہم "ق اور "خ" کی آوازوں کو زندہ رکھے ہوئے ہیں اسی طرح اگر دوسری آوازوں کی طرف بھی توجہ کریں تو وہ متحرک اور جان دار بن سکتی ہیں۔

یہاں اس بات کا تذکرہ خالی از دلچسپی نہیں ہوگا کہ حیدرآبادی عام طور پر "ق" کی آواز کو صحیح مخرج کے ساتھ ادا نہیں کرتے اور اسے "خ" سے بدل دیتے ہیں۔ میں بھی ایک مدت تک ایسا ہی کرتا رہا اور اب بھی احتیاط نہ برتوں تو پرانی عادت کا شکار ہو سکتا ہوں۔ میرے والد تمکین سرمست مرحوم تھے تو دکن کے لیکن وہ بڑی شستہ اور معیاری اردو بولتے تھے۔ جب میں نے گریجویشن میں اُردو ادب بحیثیت مضمون اختیاری لیا تو انہوں نے کہا اب تم اُردو کے گریجویٹ بننے والے ہو تمہیں "ق" اور "خ" کی آوازوں میں فرق کرنا چاہیے اور ساتھ ہی یہ بھی بتایا کہ ان میں فرق کرنا مشکل نہیں ہے اور خود پہلے "ق" اور "خ" کی آوازوں کے فرق کو نمایاں کیا اور کہا اب "ق" کہو اور "خ" بتاؤ دونوں میں کیا فرق ہے۔ میں نے ان کو ادا کرنے کے بعد کہا "ق" کے ادا کرنے میں زبان تالو کو لگتی ہے۔ جبکہ "خ" کو ادا کرنے میں ایسا نہیں ہوتا۔ کہا جب بھی ق اور خ کے حروف آئیں اس فرق کو ملحوظ رکھو غلطی ہونے نہیں پائے گی۔

اس واقعہ کو پیش کرنے کا مقصد یہ ہے کہ اگر ہم تھوڑی سے توجہ اور کوشش کریں تو مختلف المخارج آوازوں کو ادا کرنے کی قدرت حاصل کر سکتے ہیں۔ ان حروف کی پشت پناہی ہمارے رسم خط کی صدہا سال کی تاریخ و تہذیب کر رہی ہے۔ ہماری زبان گو بنیادی طور پر ہند آریائی ہے لیکن اس کا رشتہ عربی اور فارسی سے گہرا اور اٹوٹ ہے یعنی تاج محل ہندوستان کی زمین پر تعمیر ہوا ہے۔ اس کی تعمیر میں جو عناصر کام کر رہے ہیں۔ ان سے صرف اس لیے صرف نظر نہیں کیا جا سکتا اس کی ساری زیبائش اور آرائش، عظمت اور رفعت ان ہی عناصر کی رہین منت ہے اُردو زبان کی عظمت اور بڑائی کا انحصار بھی اسی پر ہے کہ وہ اپنے اجزا کی حفاظت کرے آج تک ہم حرف "ق" اور "خ" کی حفاظت کرتے آئے ہیں کیوں نہ دوسرے

حروف کے صحیح تلفظ کی حفاظت کریں۔ جس طرح یہ بے حد ضروری اور مستحسن ہے۔
بالکل اسی طرح " ق " اور " ع " کو ان کے صحیح مخارج کے ساتھ ادا کرنا ضروری ہے۔
اگر ہم ذرا سی توجہ کریں تو " ق " اور " ع " کی آوازوں کو صحیح مخارج کے ساتھ ادا کر سکتے
ہیں۔ اسی طرح " ح " اور " ہ " کی آوازوں کو بھی ان کے صحیح مخارج کے ساتھ ادا کرنا
کچھ ایسا مشکل نہیں ہے۔ البتہ دوسری آوازیں اسی قدر آسانی سے ادا نہیں ہو سکیں۔
ث، ص، س کی آوازوں میں فرق کرنا اتنا آسان نہیں۔ ز، ذ، ض اور ظ کو بھی
ان کے صحیح مخارج سے ادا کرنے میں مشکل پیش آئے گی۔ لیکن تھوڑی سی تربیت کے بعد
ان آوازوں کو ادا کرنے کی بھی قدرت پیدا کی جا سکتی ہے۔

ان آوازوں کو متحرک بنانا روز بروز اس لیے ضروری ہوتا جا رہا ہے کہ
یہ ہمارے رسم خط کو زندہ رکھنے میں معاون ہیں۔ اردو رسم خط کی انفرادیت و وسعت
اور امتیاز ان ہی سے قائم ہے۔ دوسری سب سے اہم بات یہ ہے کہ آج املا کی
جو غلطیاں ان حروف کے سلسلے میں ہوتی ہیں ان کا تدارک بھی آسانی سے ہو سکتا
ہے اگر ہم ان کو ان کے صحیح مخارج سے ادا کرنے کی کوشش کریں۔ اس میں
کوئی شک نہیں کہ رواج زمانہ اور روایت کی بیڑیاں ہمارے پیروں میں پڑی ہوتی
ہیں۔ لیکن اس بات کی اہمیت اور افادیت بھی اپنی جگہ مسلم ہے۔ یہاں بات
صرف اتنی ہے کہ ہم صحیح بات اور سچائی کو قبول کرنے کی اخلاقی جرات پیدا کریں۔
اور اس پر عمل کرنے کی کوشش کریں۔ کم از کم درس و تدریس کی حد تک اس
بات پر عمل پیرا ہونا بے حد مفید ہوگا۔ ظاہر ہے کہ وہ لوگ جو شدید قسم کے روایت
پرست ہیں، وہ یقیناً سخت مخالفت کریں گے۔ ان کو ایسی کوشش خلاف فطرت بھی
معلوم ہوگی اور مضحکہ خیز بھی۔ لیکن چند ضرور ایسے ہوں گے جو کھلے دل اور دماغ

کے ساتھ اس مسئلہ پر غور کریں گے ۔ اور موجودہ حالات میں اس کی اہمیت
اور ضرورت کو مانتے ہوئے اس پر کاربند ہونے کی کوشش کریں گے اور ایسے
راستے تلاش کریں گے کہ ہم صحیح مخارج کے ساتھ ان حروف، کو ادا کرسکیں۔ ضرورت
اس بات کی ہے کہ ہم ٹھنڈے دل اور غیر جذباتی انداز میں اِملا اور رسم خط کے
اس اہم مسئلہ پر غور کریں اور اپنی تجاویز پیش کریں ۔

تبصرہ نگاری

تبصرہ جیسا کہ اس لفظ کی معنویت سے ظاہر ہے۔ کسی چیز کو دیکھنا ہے
اس کا مادہ عربی کا سہ حرفی لفظ بصر ہے۔ بصر کے معنی بینائی یا آنکھ کے ہیں
ہر عربی سہ حرفی مادے سے کئی الفاظ بنائے جاتے ہیں۔ اسی طرح بصر سے باصر، باصرہ،
بصارت، بصیرت، بصائر، بصیر، تبصّر، مبصّر اور تبصرہ بنتے ہیں۔ تبصرے کے لفظی معنی
ہیں بینا کرنا، سمجھانا۔ لفظی معنی خود رہنمائی کرتے ہیں کہ یہ تنقید سے کسی نہ کسی حد تک،
الگ ہے۔ تنقید بھی عربی کے مادے نقد سے مشتق ہے۔ نقد کے معنی پرکھنے کے ہیں
ادب میں پرکھنے کا کام بھی چونکہ آنکھ سے لیا جاتا ہے اس لئے تبصرہ اور تنقید ایک
دوسرے کے قریب آجاتے ہیں۔ مطلب یہ کہ نقد ادب میں کوئی خارجی کسوٹی یا پیمانہ
نہیں ہوتا جس پر ادب کو گھس کے یا کس کے دیکھا جائے۔ اس لیے یہاں آنکنا
ہی سب کچھ ہوتا ہے۔

تبصرہ اور تنقید کی سرحدیں گو مل جاتی ہیں لیکن پھر بھی ان میں فرق اور امتیاز
کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔ تبصرہ کا کام بینا کرنا ہے۔ یعنی کسی چیز کو دیکھنا اس کا
جائزہ لینا۔ تبصرہ نگار کا کام صرف دیکھنا ہی نہیں دکھانا بھی ہوتا ہے۔ گویا
تبصرہ نگاری متعارف کرنے کا دوسرا نام ہے تعارف کرواتے میں پڑھے لکھ دکھا دے

اور سلیقے کی ضرورت ہوتی ہے۔ جب تک آپ خود کسی شخص سے پوری طرح واقف نہ ہو جائیں اُ کسی دوسرے سے اس کا تعارف کروانا درست نہیں ہوگا۔ واقف ہونے پر آپ خود ہی محسوس کر لیتے ہیں کہ یہ شخص کسی دوسرے سے متعارف کروانے کے قابل ہے بھی یا نہیں۔ اگر کسی وجہ سے متعارف کروانا ناگزیر ہو جائے تو آپ کو ایسا انداز اختیار کرنا پڑتا ہے کہ دوسرا سمجھ جاتا ہے کہ آپ کسی "شریف زادہ" کا تعارف کروا رہے ہیں یا "ذات شریف" کا۔ تبصرہ نگار کی یوں ذمے داریاں بہت بڑھ جاتی ہیں۔ خاص طور پر موجودہ زمانے میں۔ کیونکہ بے شمار کتابوں کا سیلاب چھاپے خانوں سے امڈا چلا آ رہا ہے۔ اردو کی کتابیں بھی اس گئی گزری حالت میں ہر سال بے شمار چھپتی ہیں۔ صورتِ حال یہ ہے کہ خذف ریزوں کے انبار میں ہیرے بھی شامل ہیں۔ اس لیے تبصرہ نگار کو بہت ہی محتاط اور ذمے دار رہنے کی ضرورت ہے۔ کیوں کہ اسے انبار میں سے ہیروں کو علاحدہ کرنے کا کام سونپا گیا ہے۔ اگر وہ اس پر قادر نہیں ہے تو اس بات کا ڈر ہے کہ ہیرے خذف ریزوں میں دب کر نہ رہ جائیں۔ تبصرہ نگار کا بنیادی کام یہی ہے کہ وہ یہ بتائے کہ یہ ہیرا ہے یا نہیں۔ کیوں کہ چھوٹے نگوں کی ریزہ کاری بھی نظر کو خیرہ کر دیتی ہے۔ اسے ہیرے کو پہچاننا ہوتا ہے یہی وہ مقام ہے جہاں وہ نقاد کے منصب سے بہت قریب ہو جاتا ہے۔ یعنی اسے آنکنے کا کام انجام دینا ہوتا ہے۔

تبصرے اور تنقید میں یہی فرق ہے کہ تبصرہ نگار صرف ہیرے کی نشاندہی کرتا ہے۔ تنقید نگار اس کا حجم، اس کا رنگ اور اس کی تراش خراش دیکھ کر اس کا درجہ متعین کرتا ہے۔ اس کی قدر و قیمت کی وضاحت کرتا ہے۔ تبصرہ نگار کا کام ابتدائی ہوتا ہے۔ جبکہ تنقید نگار کا کام انتہائی۔

دونوں کی اہمیت اپنی اپنی جگہ مسلم ہے۔ تبصرہ نگار گو ابتدائی کام کرتا ہے لیکن یہ بہت ہی اہم کام ہے۔ اس لیے تبصرہ نگاری کے آداب اور حدود کا یقین ضروری ہے۔ لیکن اردو میں اس موضوع پر بہت کم لکھا گیا ہے۔ البتہ ظ۔ انصاری نے اپنی کتاب "کتاب شناسی" میں تبصرہ نگاری کے بارے میں ترسٹھ صفحات لکھے ہیں۔ وہ بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے بھی اپنی کتاب "فاروقی کے تبصرے" میں تبصرہ نگاری کے فن کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے وہ بھی قابل توجہ ہے۔ لیکن ظ۔ انصاری نے فاروقی کے حوالے سے تبصرہ نگار اور نقاد کے فرق کو واضح کرنے کی جو کوشش کی ہے۔ وہ پوری طرح کامیاب نہیں ہوتی ہے۔ شمس الرحمٰن لکھتے ہیں:

> سب سے پہلا فرق تو یہ ہے کہ تبصرہ نگار کا مخاطب بہت، فوری اور سامنے کا قاری ہوتا ہے۔

ظاہر ہے کہ یہ کوئی بنیادی فرق نہیں ہے کیوں کہ تبصرے کے ہی نہیں دنیا میں ہر قسم کے ادب کے مخاطب بعض وقت "بہت فوری" اور "سامنے کے قاری" رہے ہیں۔ آگے چل کر وہ لکھتے ہیں:

> "تبصرہ اس لیے لکھا جاتا ہے کہ جو قاری اس وقت موجود ہے اسے کتاب سے متعارف کیا جائے"

تبصرہ کا کام "اس وقت موجود" قاری کو متعارف کروانا نہیں ہوتا بلکہ ہر اس قاری کو متعارف کروانا ہوتا ہے جو کتاب سے ناواقف ہو۔ خواہ وہ "اس وقت" موجود ہو یا "اس وقت"۔ فاروقی نے "تنقیدی مضمون" کے بارے میں لکھا ہے:

> "تنقیدی مضمون کا مخاطب آج کا قاری بھی ہوتا ہے اور کل کا بھی

لہذا اس میں ایسے فیصلے اور رائیں دینے سے احتراز کیا جاتا ہے جن کی درستگی (VALIDITY) آئندہ زمانے میں مشکوک ہوسکے یا ہوجائے۔ مثلاً "ضرب کلیم" پر تنقید لکھنے والا یہ تو کہہ سکتا ہے کہ یہ کتاب ناکام ہے۔ یہ نہیں کہہ سکتا کہ اقبال کی شاعری ناکام ہوگئی"

جیسا کہ پہلے بتایا جا چکا ہے آج اور کل کی تخصیص بالکل بے بنیاد ہے۔ جو مثال دی گئی ہے۔ وہ آج بھی مشکوک رہے گی اور کل بھی۔ ضرب کلیم" کو" ناکام" کہہ کر اقبال کی شاعری کو کامیاب کہنا خواہ مخواہ کی موشگافی ہے۔ یہ خود انتہائی مشکوک انداز بیان ہے۔ یہ بیان بڑی حد تک مشکوک نہیں ہوتا اگر یہ کہا جاتا کہ "اقبال کی شاعری کے بعض حصے شعریت کے اعتبار سے کامیاب نہیں ہیں جیسے "ضرب کلیم" کی شاعری"۔ اس کے باوجود یہ کہنا کہ کوئی تنقیدی بیان آج بلکہ کل کے لیے بھی "مشکوک" نہیں ہوسکتا خواہ مخواہ کی خوش فہمی ہے جس کا کوئی جواز نہیں۔ تبصرہ ہو یا تنقید ہر صورت میں مشکوک بیانات سے احتراز ضروری ہے۔ بہر حال تبصرہ ہو یا تنقید وہی اعلیٰ درجے کے ہوں گے جن کی درستگی (VALIDITY) ہر زمانے میں مسلم رہے۔

تبصروں کی اہمیت اس لیے بھی ہے کہ یہ تنقید، تحقیق اور تعبیر کی راہیں ہموار کرتے ہیں۔ ظ۔ انصاری نے تبصرہ نگاری کے چار رجحانات گنائے ہیں ایک تحقیقی، دوسرا تنقیدی، تیسرا تعبیری اور چوتھا تکلف برطرف۔ لیکن ہر رجحان کی خوبی یا خامی سے بحث نہیں کی ہے۔ حالاں کہ ہر رجحان میں اگر توازن کو قائم نہ رکھا جائے تو خامی بھی ضرور ملے گی۔ جیسے قاضی عبدالودود کے تبصرے تحقیقی تبصروں کی بہترین مثال

ہیں لیکن اس میں ادبی تنقید کا پہلو اس قدر غائب رہتا ہے کہ کتاب کی قدر و قیمت صحیح طور پر متعین نہیں کی جا سکتی۔ میر کی شاعری کی قدر و قیمت اس کے سید ہونے یا نہ ہونے پر منحصر نہیں ہے:

اس عاشقی میں عزت سادات بھی گئی

اگر یہ مصرعہ میر پر صادق نہ بھی آئے تو بھی مصرعے کی سچائی اور صداقت پر حرف نہیں آسکتا۔ اگر تبصرے صرف تنقیدی ہوں اور تحقیق سے یکسر عاری تو پھر منشی سجاد حسین کسمنڈوی کی کتابوں کو منشی سجاد حسین "اڈیٹر اودھ پنچ سے منسوب کر کے غلط نتائج اخذ کیے جا سکتے ہیں۔ تعبیری تذکروں میں اپنی آئیڈیالوجی کی تائید میں بول و براز میں پڑی ہوئی "مکھی" کو بھی ہمارے احباب لگنے پر مجبور ہو گئے ہیں۔ یا فیض کی خوب صورت نظم "طلوع آزادی" کی تحسین نہ کر کے کفران ادبی کے مرتکب ہوئے ہیں۔ رہے تکلف برطرف تبصرے" یہ تو صرف وہی شخص کر سکتا ہے جو ہم عصر ادیبوں اور شاعروں سے بے تکلف ہو اور بے تکلف انداز میں بات کرنے کا ہنر جانتا ہو۔ کیوں کہ یہاں بھی اگر حد سے گزر جائیں تو خود تبصرہ نگاری کا تکلف بھی ختم ہو کر رہ جاتا ہے۔ یہاں مقصود ان رجحانات کی تنقیص نہیں ہے بلکہ کہنا صرف یہ ہے کہ ہر حالت میں اعتدال اور توازن کو برقرار رکھنا ضروری ہے

دوسرے ادبی شعبوں کی طرح تبصرہ نگاری بھی بڑا علمی اور ادبی ریاض چاہتی ہے۔ بڑے وسیع مطالعے کا مطالبہ کرتی ہے اور اس کے سوا دیانت داری اور غیر جانب داری چاہتی ہے۔ موجودہ عہد میں تبصرہ نگار پر بڑی ذمے داری عائد ہوتی ہے۔ اگر وہ اپنی ذمے داری سے پوری طرح عہدہ برآ ہو جائے تو یہ ادب اور سماج دونوں کی بہت بڑی خدمت ہوگی۔ ○○

نقاد اور تخلیق کار

"اردو فکشن۔ تنقید و روایت" اس موضوع پر ایک مباحثہ "ذہن جدید" جلد ا شمارہ ۲ بابت دسمبر۔ فروری ۱۹۹۱ء شائع ہوا ہے۔ اس مباحثہ کے شرکا تھے۔ مظفر علی سید، انتظار حسین، مسعود الشعر

اس مباحثہ سے پہلے تنقید کے تعلق سے ممتاز مفتی، اشفاق احمد، قرۃ العین حیدر، عبداللہ حسین کی آرا پیش کی گئی ہیں۔ ان میں سے ممتاز مفتی، اشفاق احمد اور عبداللہ حسین نے تنقید کے بارے میں جو اظہار خیال کیا ہے۔ وہ بے حد بحث طلب ہے۔ یہ اردو کے بہت اہم تخلیق کار ہیں۔ تنقید کے بارے میں ان کے "تنقیدی خیالات" اس بات کا مطالبہ کرتے ہیں کہ ان پر تنقیدی نظر ڈالی جائے اور یہ دیکھا جائے کہ ان کے خیالات کو کہاں تک حق بجانب کہا جا سکتا ہے۔

قرۃ العین نے جو کچھ کہا ہے اس پر بحث کی گنجائش کم ہی ہے خود مغرب میں بھی یہ بات کہی گئی ہے کہ فکشن پر تنقید سوجھ بوجھ کے ساتھ کم ہی کی جاتی ہے۔ ان کا یہ کہنا بھی صحیح ہے کہ ہماری روایت اور تہذیب "شادی کی تعریف اور پسند سے عبارت ہے۔" ہمارے ادب میں فکشن کے بارے میں بہت کم لکھا گیا ہے

بہ نسبت شاعری کے۔ لیکن اس سلسلے میں ہم کو یہ بھی نہیں بھولنا چاہیئے۔ جتنی اور جیسی اعلیٰ درجے کی شاعری کا ذخیرہ اردو میں ملتا ہے اس کے مقابلے میں بلند پایہ فکشن کا سرمایہ بہت کم ہے۔ اسی اعتبار سے تنقید بھی اس کے بارے میں کم ہی ہوئی ہے۔

ممتاز مفتی تنقید کو نہیں مانتے ان کا کہنا ہے کہ یہ طریقہ' کار ہی غلط ہے کہ کوئی " احتساب کی ترازو" لے کے بیٹھ جائے۔ وہ کہتے ہیں:

" نیو میں رکھوں پہلی منزل میں کھڑی کر دوں۔ اس پر آپ' دوسری منزل بنانے کا ارادہ کریں۔ ایسا کرنا پہلی تعمیر کی صعوبتوں سے کہیں زیادہ آسان عمل ہے"

ان کے اس بیان سے صاف ظاہر ہے کہ "تنقید" تخلیق کا جزو ہے۔ پہلی منزل پر جب دوسری منزل تعمیر کی جائے گی تو وہ لازمی طور پر اس کا حصہ ہو گی۔ یہاں غیر شعوری طور پر تنقید کے باوجود کا جواز انھوں نے پیدا کر دیا ہے۔ دوسری عمارت کی تعمیر پہلی عمارت کی وجہ سے ہوتی ہے۔ اگر یہ نہ ہوتی تو وہ بھی نہ ہوتی۔ تنقید، تخلیق کے وجود کا اٹوٹ حصّہ ہے۔ ان کی اس بات سے اختلاف نہیں کیا جا سکتا کہ پہلی منزل پر دوسری منزل بنانا " پہلی تعمیر کی صعوبتوں سے کہیں آسان ہے" یہ نسبتاً آسان عمل ہو گا۔ کیونکہ بنیاد آپ نے فراہم کر دی ہے۔ نقشہ آپ ہی کا بنایا ہوا ہے۔ ایسی صورت میں یہ عمل یقینی طور پر آسان نظر آئے گا۔ حقیقت میں ایسا نہیں ہے۔ آپ نے عمارت کے بنانے میں جو وقت صرف کیا ہے۔ اس پر دوسری عمارت تعمیر کرنے کی صلاحیت پیدا کرنے کے لیے دوسری منزل بنانے والے نے بھی اپنی عمر کے سالہا سال صرف کئے ہیں۔ اس کے علاوہ آپ نے اس بات پر غور نہیں کیا کہ

اس کی وجہ سے عمارت کیسی پرشکوہ بن گئی ہے۔ اس کی حیثیت ان سب عمارتوں سے جو ایک منزلہ ہیں کس قدر نمایاں ہو گئی ہے۔ اب تک جس عمارت پر نظر نہیں پڑ رہی تھی۔ اب اس کی طرف لوگ متوجہ ہونے پر مجبور ہو گئے ہیں۔ طرزِ تعمیر کی ہنرمندی اس سے عیاں ہوتی ہے "دوسری منزل کی تعمیر سے عمارت کی قدر و قیمت میں غیر معمولی اضافہ ہوا ہے۔ اب رہی یہ بات کہ دوسری منزل" اوپری اور سرسری ہے تو اس کی وجہ خود پہلی عمارت کا کوئی بنیادی نقص ہو گیا۔ کمزور بنیاد پر مستحکم عمارت کیسے تعمیر ہو سکتی ہے اگر تعمیر ہو بھی جائے تو قائم و باقی کیسے رہے گی۔

تنقید کا تخلیق سے جس درجہ گہرا اور مضبوط رشتہ ہے۔ اس کو تخلیق کار معلوم نہیں کیوں فراموش کر دیتے ہیں۔ کیونکہ تخلیق، تنقید کے بغیر وجود ہی میں نہیں آتی۔ تنقیدی عمل اور نظر سے ہر فن کار کام لینے پر مجبور ہے۔ یہ عمل شعوری بھی ہو سکتا ہے اور لاشعوری بھی۔ فن کار جب کسی موضوع کا انتخاب کرتا ہے تو اس میں بھی تنقیدی احساس کارفرما ہوتا ہے۔ کسی خاص صنف کو جب فن کار اپناتا ہے تو اس میں بھی تنقید کا عمل دخل ہوتا ہے انیس کا غزل یا مثنوی کی بجائے مرثیہ کو اپنانا کیا ان کے تنقیدی شعور کی غمازی نہیں کرتا۔ درحقیقت ہر تخلیقی عمل تنقید ہی سے شروع ہوتا ہے۔ ایک تخلیق کار اپنے ذہن میں جو نقشہ تیار کرتا ہے۔ اپنی تخلیق کو جو ایک خاص شکل و صورت دینا چاہتا ہے۔ جس طرح سے اسے ذہنی طور پر مرتب، منظم اور متناسب بناتا ہے۔ کیا اس پورے عمل کو تنقید سے الگ کیا جا سکتا ہے؟ مولانا حالی نے جو خود بھی تخلیق کار تھے "آمد" کے ساتھ "آورد" کو بھی ضروری قرار دیا ہے۔ ان کا یہ کہنا ہے کہ کوئی خیال فوری طور پر شعر میں ڈھل تو سکتا ہے۔ لیکن شعر کو بہتر سے بہتر بنانے کے لیے خود شاعر کا اس پر نظر ڈالنا ضروری ہوتا ہے۔

جب ہی کوئی تخلیق خوب سے خوب تر بنتی ہے۔ کیا نظرِ ثانی کرنے کے اس عمل کو تنقید سے الگ کیا جاسکتا ہے۔ شاعر اور ادیب جس طرح اپنی تحریریں ردوبدل کرتے ہیں، تخلیق کو اپنی حد تک مکمل کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس کو ہر قسم کے سقم سے پاک کرنے کی سعی کرتے ہیں، کیا یہ تنقیدی عمل نہیں ہے؟ تخلیق کار ہی تو اپنی تخلیق کا پہلا نقاد ہوتا ہے۔ وہی تو سب سے پہلے اپنی تخلیق کو تنقید کی کسوٹی پر پرکھتا ہے۔ دنیا کے عظیم ناول نگار ٹالسٹائی کی مثال ہمارے سامنے ہے "اس نے "وار اینڈ پیس" جیسا ضخیم ناول سات بار لکھا تھا۔ کیا یہ اس کے اندر کا نقاد نہیں تھا جس نے سات بار اس سے یہ ناول لکھوایا۔ اور اس وقت تک خاموش نہیں رہا جب تک کہ چھپتے وقت پریس میں بھی خاطر خواہ تبدیلی نہیں کرلی۔ اسی طرح دنیا بھر کے شاعروں، ادیبوں اور مصنفین کے جو مسودے محفوظ ہیں۔ ان میں سے بیشتر اس بات کی گواہی دیتے ہیں۔

کیا کوئی بھی فنکار اپنے اندر کے نقاد کو جھٹلا سکتا ہے؟ تنقید ہر انسان کا پیدائشی حق ہے۔ وہ اس سے جیتے جی دستبردار نہیں ہوسکتا۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے بالکل صحیح کہا ہے کہ "تنقید سانس کی طرح ناگزیر ہے۔ زندگی کی وہ کون سی چیز ہے جس پر ہم تنقیدی نظر نہیں ڈالتے کھانے پینے، پہننے اوڑھنے، رہتے سہتے، اٹھتے بیٹھتے غرض زندگی کا کوئی بھی عمل اور حرکت ایسی نہیں ہے جہاں ہم شعوری یا غیر شعوری طور پر تنقیدی نظر نہ ڈالتے ہوں۔ خواہ کوئی تخلیق کار شعوری طور پر تنقید کو کتنا ہی نہ مانے اس کا ہر عمل اس کے نقاد ہونے کی گواہی دے گا۔ اس کا یہ دعویٰ کرنا "میں تنقید کو نہیں مانتا" اس کے نقاد ہونے کا بیّن ثبوت ہے۔ ممتاز مفتی کا یہ پورا بیان خواہ وہ کتنا ہی مختصر کیوں نہ ہو۔ کیا نقادوں پر تنقید نہیں ہے؟ اور پھر جب

ایسا ہے تو تنقید نے اپنے آپ کو منوا لیا ہے۔

اشفاق احمد کہتے ہیں "تنقید کی ادب میں کوئی جگہ نہیں ہے" لیکن ایک ہی سانس میں وہ یہ بھی کہتے ہیں "دوسرے یہ کہ کیا اُردو میں مغرب میں لکھی جانے والی معتبر تنقید کی سی کوئی چیز ہمارے یہاں ہے بھی یا نہیں" وہ یہ کہنا چاہتے ہیں کہ مغرب کے معیار کی تنقید ہو تو اُردو ادب میں اس کی جگہ ہے ورنہ نہیں۔ تخلیقی ادب اور تنقید ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ اگر اُردو میں مغرب کے جیسا ہر صنف ادب میں عظیم سرمایہ ہوتا تو اسی اعتبار سے اُردو تنقید کو بھی اعتبار حاصل ہوتا۔ جب اُردو میں ادب کا اتنا عظیم اور بلند پایہ سرمایہ نہیں ہے تو پھر صرف تنقید کیوں کر ہو سکتی ہے۔ ناول ہی کو لیجیے کیا اُردو میں اتنے اور ایسے عظیم ناول لکھے گئے ہیں جتنے مغرب میں لکھے گئے ہیں۔ ای۔ ایم۔ فورسٹر نے روسی اور فرانسیسی ناول نگاری کا انگریزی ناول نگاری سے تقابل کرتے ہوئے لکھا ہے کہ انگریزی میں ان دونوں زبانوں میں لکھے جانے والے ناولوں کے ہم پایہ ناول نہیں ملتے۔ ایسی صورت میں ہم کس طرح بلند بانگ دعوے کر سکتے ہیں۔

عبداللہ حسین نے اپنی بات اس طرح شروع کی ہے: "نقاد زیادہ تر تو ہیں انہوں نے اپنا یہ روزگار بنایا ہوا ہے" معلوم نہیں اس کی مراد کیا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ ان کا جملہ کچھ اور ہو اور چھپا کچھ اور ہو۔ اگر ان کی مراد یہ ہے کہ نقادوں نے تنقید کو روزگار بنا لیا ہے۔ ایسا ہو بھی تو حرج کیا ہے۔ اور اس میں برا ماننے کی بات کیا ہے۔ یہ بات بھی تو فنکار کے تعلق سے کہی جا سکتی ہے۔ انہوں نے اس بات کا اندیشہ بھی ظاہر کیا ہے۔ کہ لوگ ناراض ہو جائیں گے۔ بظاہر ناراض ہونے کی اس میں کوئی بات نظر نہیں آتی۔ اس کے ساتھ انہوں نے یہ بھی کہا ہے کہ "اگر ناراض ہیں تو میرا کچھ بگاڑ نہیں سکتے" کوئی بھی نقاد اگر وہ حقیقی معنوں میں نقاد ہے

تو اس کا کام کسی کا بھی کچھ "بگاڑنا" نہیں ہوتا اس کا بنیادی منصب تو سنوارنا ہے فن کار زندگی کے حسن کو نمایاں کرتا ہے حسن کاری کے جو پیکر عام نظروں سے چھپے ہوئے ہیں انہیں سامنے لاتا ہے۔ اس کا کام نکتہ چینی ہے نہ تنقیص ہاں اگر کوئی چیز بگڑی ہوئی اسے نظر آئے گی تو اس کی نشاندہی ضرور کرے گا "جس طرح بعض فنکار تنقید کے ساتھ معاندانہ سلوک کرتے ہیں" اچھا نقاد کبھی بھی تخلیق کے ساتھ ایسا سلوک نہیں کرے گا۔

عبداللہ حسین نے ایک اور بڑا اہم مسئلہ چھیڑا ہے۔ ان کا یہ کہنا ہے کہ تنقید کا حق صرف اسے حاصل ہے جو خود بھی فنکار ہے وہ لکھتے ہیں:

"جو آدمی نقاد ہو وہ اگر شاعری کا ہے تو اسے شاعر بھی ہونا چاہیئے۔ اور یہ میرے خیال میں ضروری ہے کہ اگر افسانے اور ناول کا نقاد ہے تو اس کے لیے ضروری ہے کہ وہ افسانے اور ناول بھی لکھتا ہو"

یہ عجیب و غریب منطق ہے۔ عبداللہ حسین یہ کیوں نہیں کہتے کہ جو افسانے یا ناول نہیں لکھتا اسے انہیں پڑھنا بھی نہیں چاہیئے۔ اگر وہ یہ کہتے تو ایک بات بھی ہوتی تھی۔ کیوں کہ آپ جس طرح قاری سے پڑھنے کا حق نہیں چھین سکتے بلکہ چاہتے ہیں کہ وہ آپ کی تخلیق کو زیادہ سے زیادہ پڑھے۔ پھر یہ کس طرح سے ممکن ہے کہ آپ اس سے اس کی پسند اور ناپسند کا حق چھین لیں۔ اس سے رد و قبول کا اختیار چھین۔ اس سے تنقیدی بصیرت و بصارت چھین لیں۔ نقاد بھی ایک باشعور قاری ہوتا ہے۔ ایک عام قاری اپنا تنقیدی رویہ اپنی حد تک محدود رکھتا ہے جب کہ ایک نقاد اپنی تنقیدی رائے ایک فنکار کی طرح دوسروں تک پہنچاتا

چاہتا ہے اور پہنچانے کا ہنر بھی جانتا ہے شاید ان کا منشا یہ ہے کہ ایک نقاد یا قاری کو کسی فن پارے کی تعریف و تحسین کا اختیار تو دیا جا سکتا ہے لیکن اس پر اعتراض کرنے کا یا اس کی کسی کوتاہی کی طرف اشارہ کرنے کا حق نہیں دیا جا سکتا۔ بعض فنکاروں کی یہ نفسیاتی الجھن ہے کہ وہ صرف تعریف و تحسین کی مسرت تو حاصل کرنا چاہتے ہیں لیکن اعتراض خواہ وہ کتنا ہی بیجا کیوں نہ ہو اسکی تکلیف برداشت کرنا نہیں چاہتے۔ اگر صرف بنانے والے ہی کو کسی بھی چیز کے حسن و قبح پر بحث کرنے کا حق حاصل ہوتا تو پھر خوب صورتی اور بدصورتی کے کسی منظر کے تعلق سے آپکو کچھ کہنے کا حق حاصل نہیں ہو سکتا کیوں کہ آپ نے یہ خوب صورتی یا بدصورتی تخلیق کرنے کا ہنر نہیں پایا ہے آپ پھول کو پھول کہہ سکتے ہیں نہ کانٹے کو کانٹا اس بات کو دوسرے زاویے سے یوں دیکھئے ایک درزی جو بھی لباس تیار کر دے خواہ وہ کتنا ہی غلط سلا ہوا کیوں نہ ہو ہمیں اسے پہن لینا چاہیئے۔ کیوں کہ ہم خود اپنا لباس سی نہیں سکتے اگر کوئی بڑھئی بھدا میز یا کرسی بنا کر پیش کر دے تو اسے قبول کر لینا چاہیئے۔ کیوں کہ ہم خود میز یا کرسی بنا نہیں سکتے۔ جب ہم معمولی دستکاری پر دسترس حاصل نہیں کر سکتے لیکن اس پر سخت ترین نکتہ چینی کا حق رکھ سکتے ہیں تو پھر ہمیں فن کار پر تنقید کرنے کا حق کیوں نہیں حاصل ہوگا۔ عبداللہ حسین کے اس نظریے کے مطابق ساری دنیا میں تاج محل کے بارے میں بھی کسی کو کچھ کہنے کا اختیار حاصل نہیں ہے کیوں کہ اس بارے میں وہی کہہ سکتا ہے جو اسے بنا بھی سکتا ہو۔ ایسے مطالبے کو حق بجانب نہیں کہا جا سکتا۔

اسکے علاوہ دنیا میں جو اعلےٰ درجے کے تنقیدی کارنامے انجام پائے ہیں وہ ضروری نہیں ہے کہ صرف ایسے ہی لوگوں کے ہوں جو اس صنف ادب میں دستگاہ رکھتے ہیں جہاں ناول کی تنقید میں ہنری جیمس اور ای۔ ایم فوسٹر کی تنقید کی اہمیت مسلم ہے جو خود بھی اعلیٰ درجے کے ناول نگار تھے وہیں پر سی لبک کو بھی ان دونوں پر فوقیت حاصل ہے۔ اس کی کتاب CRAFT OF FICTION کو ناول کی تنقید میں بائبل کا درجہ حاصل ہے۔ آج پرسی لبک کی غیر معمولی اہمیت صرف اسی کی تنقید کی وجہ سے ہے اسلئے نقاد کیلئے ضروری نہیں کہ وہ تخلیق کار بھی ہو۔

دکنی ادب کا اوّلین محقق۔ گارساں دتاسی

دکنی ادب کے بے شمار گوہر شب چراغ تاریکیوں کا سینہ چاک کر کے ایوانِ اردو کو منور کر رہے ہیں اور آئے دن تحقیق کا کوئی نہ کوئی شرارہ ایک نئے چراغ کو روشن کرتا ہے۔ اور یوں چراغ سے چراغ جل رہے ہیں۔ آج دکنی ادب تحقیق کے اتنے چراغ روشن ہو چکے ہیں کہ اس بات کا پتہ چلانا مشکل معلوم ہوتا ہے کہ اس کا پہلا چراغ کب اور کس نے روشن کیا تھا۔ اس بارے میں بعض غلط فہمیاں بھی ملتی ہیں۔ عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ بیسویں صدی میں یہ کام بابائے اردو مولوی عبدالحق نے سب سے پہلے شروع کیا۔ مثال کے طور پر ڈاکٹر محی الدین قادری زور نے ایک مضمون " قدیم اردو میں تحقیقی کام " کے عنوان سے لکھا تھا۔ جس میں وہ لکھتے ہیں :۔

" قدیم ادب پر تحقیقی تالیفات کا آغاز دتاسی کے کام سے ٹھیک ایک سو سال بعد بابائے اردو مولوی عبدالحق نے کیا تھا۔ ان کا جو مضمون کلیاتِ محمد قلی قطب شاہ سے متعلق ۱۹۲۲ء میں رسالہ " اردو " اورنگ آباد میں چھپا تھا۔ اس نے قدیم ادب پر کام کرنے کی اہمیت اردو دنیا پر واضح کر دی کیوں کہ بابائے اردو کا وہ مضمون

اردو ادب کی عمر میں تین سو سال کے اضافہ کا باعث ثابت ہوا "

لیکن میں ڈاکٹر زور مرحوم کے اس خیال سے ادباً اختلاف کرنے کی جسارت کروں گا اس میں کوئی شک نہیں کہ بابائے اردو نے دکنی ادب کی تحقیق کے سلسلے میں گراں قدر کام کیا ہے اس سے انکار کفران ادبی ہے لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ بابائے اردو کے ۱۹۲۲ء والے مضمون سے بہت پہلے دکنی ادب کی تحقیق کے بارے میں اہم کام ہوا تھا۔ اس سلسلے میں بیسویں صدی میں جو پہلا مضمون شائع ہوا وہ شمس اللہ قادری کا ہے جو ۱۹۱۰ء میں شائع ہوا۔ انھوں نے اس مضمون کا ذکر اپنی کتاب " اردوئے قدیم " ہی میں نہیں بلکہ " رسالہ تاج " کے اردو کے قدیم نمبر مطبوعہ ۱۹۲۴ء میں بھی یوں کیا ہے :۔

" ہمارا یہ مضمون ۱۹۱۰ء میں " لسان العصر " لکھنو کے تین نمبروں میں شائع ہوا جس کے ۳۲ صفحات ہیں اور اس کی تقسیم موجودہ مضمون کی تقسیم سے کسی قدر مغائر ہے " پہلے حصے میں عادل شاہی شعرا کا ذکر ہے۔ اس کے تحت سعدی " نصرتی " ہاشمی اور سیوا کے حالات علی الترتیب ہیں۔ اس کے بعد قطب شاہی شعرا کا تذکرہ لکھا ہے جس میں سب سے پہلے نوری " غواصی اور نصرتی کا حال ہے۔ تیسرے حصے میں عاجز " وجدی اور ولی کے حالات ہیں اور اس طرح اس میں دس شعراء کا تذکرہ آیا ہے "

شمس اللہ قادری کے اس مضمون کی پذیرائی اس وقت کے علمی اور ادبی علاقوں میں جس طرح ہوئی۔ اس کا بھی ذکر انھوں نے یوں کیا ہے :

" ہمارا یہ مضمون اگرچہ نہایت مختصر اور نامکمل تھا مگر پھر بھی علمی حلقے

میں پسندیدہ نگاہوں سے دیکھا گیا۔ مولانا حالی و علامہ شبلی نے
اسے اپنی نوعیت کا پہلا مضمون قرار دیا۔ ان حوصلہ افزائیوں سے
ہماری ہمت بلند ہو گئی اور ہم نے مضمون کو مکمل کرنے کا تہیہ کر لیا۔

اس طرح شمس اللہ قادری کا یہ مضمون مکمل شکل میں ۱۹۲۴ء میں اور پھر کتابی صورت میں شائع ہوا۔ ظاہر ہے کہ یہ مضمون دکنی ادب کی تحقیق کے سلسلے میں بابائے اردو کے مضمون سے کوئی بارہ سال پہلے چھپا ہے۔ دکنی ادب کے شعراء کے تعلق سے ایک اور کتاب جو بابائے اردو کے مضمون سے کوئی گیارہ سال پہلے شائع ہوئی وہ بھی خاص طور پر قابلِ ذکر ہے۔ لیکن عجیب بات یہ ہے کہ اس کتاب کا ذکر بھی بہت کم ہوتا ہے۔ یہ کتاب مولوی عبدالجبار صوفی ملکاپوری کا "تذکرۂ شعرائے دکن" ہے یہ تذکرہ دو ضخیم جلدوں پر مشتمل ہے۔ جس میں دکن کے تمام اہم شعرا کا ذکر بڑی تفصیل کے ساتھ موجود ہے۔ اس کے علاوہ نصیر الدین ہاشمی کی کتاب "دکن میں اردو" پہلی مرتبہ ۱۹۲۳ء میں شائع ہوئی۔ اس کتاب کی ضخامت سے ظاہر ہے کہ اس موضوع پر وہ بھی ۱۹۲۲ء سے پہلے سے کام کر رہے ہوں گے۔ بہرحال ان شواہد کی روشنی میں یہ نہیں کہا جا سکتا کہ "بابائے اردو کا وہ مضمون اردو ادب کی عمر میں تین سو سال کے اضافہ کا باعث ہوا"۔

بیسویں صدی سے بہت پہلے موجودہ تحقیق سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ گارساں دتاسی وہ پہلا شخص ہے جس نے دکنی ادب کی تحقیق سے گہری دلچسپی لی اور دکنی کی کتابیں سب سے پہلے مرتب کر کے شائع کیں۔ دتاسی اردو زبان و ادب کا اتنا اور ایسا بڑا محقق ہے جس کا جواب دنیا بھر کے مستشرقین میں کہیں نہیں ملتا۔ دتاسی نے مجموعی طور پر اردو ادب کی اتنی زبردست اور ہمہ گیر خدمت کی ہے کہ اس کے اظہار کے لئے

کئی کتابیں لکھی جا چکی ہیں۔ جس میں پہلی کتاب ڈاکٹر زور کی ہے۔ جس میں ڈاکٹر زور نے صرف دتاسی کا ذکر ہی نہیں کیا ہے بلکہ اس کے عہد کے تمام اُردو ادب پہ کام کرنے والے مستشرقین کا تذکرہ کیا ہے۔ دوسری کتاب ڈاکٹر ثریا حسین، پروفیسر اردو علی گڑھ یونیورسٹی کی ہے۔ ان کتابوں سے ظاہر ہے کہ دتاسی نے اُردو زبان اور علم و ادب کی کس درجہ گراں بہا خدمات انجام دی ہے لیکن دتاسی کے عظیم کارناموں کے ذکر میں اس نے دکنی ادب کی تحقیق کے سلسلے میں جو کارنامہ انجام دیا ہے وہ دب کر رہ گیا ہے اور ان کتابوں میں اس نے ضمنی اور ثانوی شکل اختیار کر لی ہے۔ اسی لئے یہاں دتاسی کے اسی غیر معمولی اور اولین کارنامے کو پوری طرح نمایاں کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

دکنی ادب پر تحقیق کا سلسلہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مدراس میں سب سے پہلے شروع ہوا۔ کیوں کہ محمد ابراہیم بیجاپوری نے ۱۸۲۴ء میں انوار سہیلی کا ترجمہ دکنی میں کیا تھا۔ یہ ترجمہ فورٹ سینٹ جارج کالج مدراس کے لیے کیا گیا تھا۔ اس کالج نے بھی دکنی زبان و ادب کی ایسی ہی خدمت کی تھی جیسی کہ فورٹ ولیم کالج کلکتہ میں اُردو نثر کی ہوئی تھی۔ لیکن فورٹ سینٹ جارج کالج نے کون سی دکنی کتابیں مرتب کر کے شائع کی تھیں۔ اس کا تاحال کوئی ثبوت نہیں ملتا، لیکن گمان غالب ہے کہ دکنی ادب کی تحقیق کے سلسلے میں یہاں ضرور کوئی کام ہوا تھا۔ کیوں کہ بہت بعد میں مدراس سے دکنی کی بعض کتابیں مرتب کر کے شائع کی گئی تھیں۔ دتاسی نے ۱۸۷ء سے ۱۸۷ء تک جو مقالات لکھے ہیں ان ہی سے اس بات کا پتہ چلتا ہے۔

وہ لکھتا ہے:

"ہندوستانی زبان کی دکھنی شاخ کے متعلق جس میں کثرت سے

کتب شائع ہوئی ہیں...... میجر ایم۔ ڈبلیو کار M.W-CAR
نے مدراس میں بعض کتابوں کے شائع کرنے کا انتظام کیا... قصہ
رضوان شاہ زیر طبع (۲) نصرتی کی گلشنِ عشق اور ابن نشاطی کی
پھول بن (۳) قصہ بی بی مریم بھی عنقریب شائع ہونے والی ہیں۔
ان سب کتابوں میں ٹھیٹ دکنی الفاظ کی تشریح کی گئی ہے جو عام طور پر
نہیں سمجھے جاتے۔ ان میں سے جو اوراق بطور نمونہ مجھے وصول ہوئے
ہیں ان کے دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اب تک جو کام ہوا ہے
اس کی سب ہندوستانی ادب کے حامیوں کو ہمت افزائی کرنی
چاہیئے "

افسوس کہ مدراس میں جو کام ہوا اس کا حوالہ تو ملتا ہے لیکن خود کتابیں نہیں
ملتیں۔ اس لیے گارساں دتاسی وہ پہلا شخص ثابت ہوتا ہے جس نے دکنی ادب
پر تحقیقی کام کیا۔ یہاں یہ بات خاص طور پر قابلِ ذکر ہے کہ دتاسی نے دکنی ادب کی
تحقیق کا کام اس وقت شروع کیا جب کہ ہندوستان بھر میں دکنی ادب کو مرتب یا
مدون کرنے کی بات تو دور رہی لوگ دکنی شعراء کے نام سے تک واقف نہ تھے۔ میر کے
'نکات الشعراء' ۱۷۵۲ء میں صرف ولی، سراج یا سعدی دکنی کے نام ملتے ہیں۔
حمید اورنگ آبادی کے تذکرے 'گلشنِ گفتار' ۱۷۵۲ء میں ولی، سراج کے علاوہ
صرف نظرتی کا نام ملتا ہے حالانکہ حمید خود اورنگ آباد کا تھا۔ خیر اٹھارویں صدی
کے تذکروں سے ہم صرف نظر کرتے ہیں کیوں کہ اس زمانے میں حمل و نقل کی
آسانیاں نہیں تھیں۔ انیسویں صدی میں جو تذکرے ملتے ہیں ان کی تعداد بھی بہت ہے
مرزا علی لطف نے ۱۸۰۱ء میں 'گلشنِ ہند' مکمل کیا لیکن اس میں بھی سوائے ولی

سراج، سنانا شاہ کے دوسروں کا ذکر نہیں ملتا۔ البتہ عمدہ منتخبہ میں میر محمد خاں سرور نے کئی دکنی شعرا کا ذکر کیا ہے جیسے امین، احمد گجراتی، ملک خوشنود، ذوقی، سراج، عشقی، غواصی، ولی، وجہی، اور ہاشمی لیکن ان تذکروں میں دکن کے شعراء کا ذکر بہت سرسری ہے اور یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ان تذکرہ نگاروں نے صرف نام گنا دیئے ہیں، دو ایک سطروں میں حالات بھی لکھ دیئے ہیں۔ لیکن انہیں دکنی شعراء کی تخلیقات کا پتہ نہیں تھا۔ حد یہ کہ کریم الدین کے تذکرہ طبقات الشعرا میں گارساں دتاسی کی کتاب " تاریخ ادبیات ہندی و ہندوستانی " کے استفادہ کے بعد لکھا گیا ہے۔ دکنی شعراء کی تخلیقات کی تفصیل نہ ہونے کے برابر ہے اور صاف طور پر معلوم ہوتا ہے کہ ان تذکرہ نگاروں میں کوئی بھی محقق نہیں تھا۔ ہندوستان میں دکنی ادب کی تحقیق کے فقدان کا نتیجہ ہے کہ آب حیات، میں جو ۱۸۸۸ء میں لکھی گئی ہے۔ محمد حسین آزاد نے ولی کو اردو شاعری کا باوا آدم قرار دے دیا ہے جس کی وجہ سے ولی کو اردو شاعری کا باوا آدم سمجھنے کی روایت ایسی مستحکم ہو گئی کہ بیسویں صدی میں جب دکنی ادب کی اشاعت کا کام شروع ہوا تو ہم کو یہ کہنا پڑا کہ اس کی وجہ سے ہماری ادبی تاریخ میں تین سو سال کا اضافہ ہوا۔ یہ بھی ہماری تحقیقی کم مائیگی کا ثبوت ہے۔ کیونکہ خود ڈاکٹر محی الدین قادری زور کے کہنے کے مطابق یہ کام ایک سو سال پہلے شروع ہو چکا تھا۔ وہ لکھتے ہیں:

> " اردو کے قدیم ادب پر تحقیقی کام کی ابتدا کا سہرا گارساں دتاسی کے سر ہے۔ وہ سوربون یونی ورسٹی پیرس میں اردو کے استاد تھے۔ انھوں نے یہ کام ۱۸۲۵ء میں شروع کیا اور تقریباً پچاس سال تک وہ اس میں مصروف رہے "

دتاسی کی تحقیق کا چرچا اس کی زندگی ہی میں ہندوستان میں پہنچ چکا تھا۔
سرسید نے اس کی کتاب "تاریخ ادبیات ہندوی اور ہندوستانی" کا ذکر اپنے
اخبار "سائنٹفک سوسائٹی" علی گڑھ مورخہ ۱۱ ستمبر ۱۸۶۸ء میں یوں کیا ہے:

"گارساں دتاسی صاحب نے جن کا نام نامی یورپ کے علمی مجالس میں
نہایت مشہور ہے اور جنھوں نے اپنی زندگی کا بڑا حصہ مشرقی زبانوں
کی تحصیل میں صرف کیا ہے ملک فرانس سے ہمارے پاس ایسی
کتاب بھیجی ہے جس میں ہندوستانی زبان کی تحقیق کی گئی ہے
مگر اس کے مصنف نے ہندوستانی زبان سے ایک ایسے وسیع
معنی مراد لیے ہیں جس میں ہندی، اردو، دکھنی زبانیں سب
شامل ہیں"

اردو، دکھنی ہی کی بدلی ہوی صورت ہے۔ اس بات کو ابتدا میں محسوس نہیں کیا
گیا۔ کیوں کہ اس بات کی تہ تک وہی شخص پہنچ سکتا تھا جو دکھنی ادب کے ذخیرہ
سے بھی پوری طرح واقف ہو اور جدید اردو پر بھی جس کی گہری نظر ہو۔ تب بھی
ایسا نہیں ہوا ہے۔ دکھنی کو الگ زبان سمجھ لیا گیا ہے۔ اسی وجہ سے سرسید گارساں
دتاسی کے سلسلے میں لکھتے ہیں:

"جب کہ اکبر کی سلطنت کا عہد آیا اور مسلمانوں کی سلطنت
جم گئی تو یہ فارسی زبان جس میں پہلے سے عربی کے لفظ بہت سے
ملے ہوئے تھے، ہندوستان کی زبانوں سے بلا تکلف مل جل کر
ہندوستان کے جنوبی حصہ میں ایک نئی زبان مستعمل ہو گئی جس کو
دکھنی کہنے لگے اور شمالی حصہ میں ایک اور زبان قائم ہو گئی جس کو

اُردو کہنے لگے اور انجام کار اُردو زبان کو بڑی ترقی حاصل ہوئی مگر ابتدا میں دکھنی زبان سے بہت پیچھے رائج ہوئی تھی اور دکھنی زبان جس طرح پہلے رائج ہوئی تھی ایسے ہی وہ اب گمنام بھی ہوگئی۔"

لیکن دتاسی کی نظر میں اُردو زبان کا پورا ارتقا تھا اسی لیے وہ دکھنی اور اُردو کو الگ نہیں سمجھتا بلکہ ایک ہی زبان کے دو روپ قرار دیتا ہے۔ موجودہ تحقیق سے بہت سے ہندوستانی زبانوں کا ارتقاء اس کے پیش نظر ہے۔ وہ جانتا ہے کہ محمود غزنوی کے حملوں سے ہندوستانی زبانوں میں تیزی سے تغیّر ردنما ہوا اور رفتہ رفتہ اُردو زبان پیدا ہوئی۔

وہ لکھتا ہے:

"سنہ ۱۰۰۰ء کے آغاز ہی میں مسلمان ہندوستان میں فاتح کی حیثیت سے پہنچے۔ محمود غزنوی نے سنہ ۱۰۰۰ء کے لگ بھگ سے بڑھ کر شاندار فتوحات حاصل کیں اور اسی وقت سے شہروں میں ہندوستانی باکا میں تغیر واقع ہوا۔"

آگے چل کر وہ یہ بتاتا ہے کہ بابر کے زمانے میں یہ زبان نمایاں شکل میں اُبھر کر سامنے آئی۔ وہ لکھتا ہے:

"اس وقت ہندوستانی زبان فارسی زبان میں گھل مل گئی جس میں عرب فاتحوں کے تسلّط اور مذہب کی بدولت بے شمار عربی الفاظ بھی داخل ہو گئے تھے اور اس عجیب وغریب آمیزش سے ہندوستانی "آریائی" اور سامی اہرول کا سنگم بن گئی جو ایک قسم کی نہایت غیر معمولی لسانی ترکیب ہے۔"

ہندوستانی زبان کے اِس پورے ارتقاء کو پیش نظر رکھنے کا نتیجہ ہے کہ وہ شمالی ہند کی اُردو اور دکنی کو ایک ہی زبان کے دو حصے سمجھتا ہے۔ اس لئے لکھتا ہے:

"اس طرح دہری ہند اسلامی زبان وجود میں آگئی یعنی شمالی زبان اور جنوبی زبان۔ شمال کی ہندوستانی کو اُردو کا نام ملا کیوں کہ اسی نے شاہی اُردو میں جنم لیا تھا اور جنوب یا دکھنی کی دکھنی کہلائی"

دتاسی اِس بات کی بھی وضاحت کرتا ہے کہ اِس زبان نے ابتداء میں شمالی ہند میں ترقی کی اور بعد میں جنوبی ہند یا دکن میں اس کو اتنا فروغ حاصل ہوا کہ اس میں اعلیٰ درجے کی شاعری ہوئی اور جب ولی شمالی ہند پہنچتا ہے تو پھر شمالی ہند نے اس کی طرف توجہ کی اور شعر و ادب کے لیے اس کا استعمال ہوا۔

"اس کے بعد پھر جنوب ہی میں اس بولی میں جسے دکھنی کہتے ہیں ریختہ اشعار لکھے گئے یہی طرز آخر کار شمالی (ہندوستان) کے شاعروں نے اپنی نظموں کے لیے اختیار کیا" وہاں اس سے قبل فارسی مستعمل تھی"

دتاسی نے اس کے بعد دکنی کے کئی شاعروں کے نام گنائے ہیں اور یہ بتایا ہے کہ شمالی ہند میں اُردو شاعری کا باقاعدہ آغاز ہونے سے پہلے جنوبی ہند میں اعلیٰ درجے کی شاعری ہو رہی تھی۔ اور دکھنی کے ایک شاعر ہی نے شمالی ہند میں اُردو شاعری کی شمع روشن کی۔

وہ لکھتا ہے:

"شمالی ہند کے شعراء نے کہیں اٹھارویں صدی عیسوی میں شہرت
حاصل کی" حاتم جو سترھویں صدی کے آخر میں ہوا دہلی کا
غالباً پہلا شاعر ہے جس نے اردو میں لکھنا شروع کیا اور اس
کا اقرار کرتا ہے کہ اس نے عام زبان (اردو) میں لکھنے کا اس
وقت فیصلہ کیا جب کہ ولی کا دیوان دہلی پہنچا اور پھر (شمال کے)
دیگر شعراء نے اس کی تقلید کی"

ایک بات تو یہ کہ دتاسی کو اردو زبان کے ارتقائی کا پوری طرح اندازہ تھا۔ اس کا مطالعہ اور معلومات حیرت ناک ہیں۔ دوسری بات یہ کہ اس زمانے کے سارے اردو ادب پر اس کی...... گہری نظر تھی جو کسی بھی اور اردو کے اسکالر کو حاصل نہ تھی خواہ وہ مشرق کا ہو یا مغرب کا۔ تیسری بات یہ کہ وہ لسانی یا علاقائی عصبیت کا شکار نہیں تھا۔ چوتھی بات یہ کہ اس نے شمالی اور جنوبی ہند کی دونوں کے ادبی کارناموں کا ساتھ ساتھ مطالعہ کیا تھا۔ رسل ورسائل کی سہولتوں کے نہ ہونے کے باوجود اس نے بے شمار دکھنی اور شمالی ہند کی کتابیں اور مخطوطات حاصل کئے تھے۔ یہ تحقیقی لگن اور جستجو سوائے سرسید کے اس زمانے کے کسی بھی ہندوستانی اسکالر کے پاس نظر نہیں آتی۔ ایک ہی موضوع پر اردو اور دکھنی اردو میں جو کتابیں لکھی گئی تھیں اس کا مطالعہ گارساں دتاسی نے کیا تھا وہ اپنے خطبات میں جگہ جگہ اس بات کی صراحت کرتا ہے... وہ مثنوی یوسف زلیخا کے بارے میں لکھتا ہے:

"میں "یوسف زلیخا" کے چھ مختلف نسخوں سے واقف ہوں ایک
امین کا جو ۱۶۰۰ء میں لکھا گیا۔ دوسرا طیش کا جو اس نے

بزمانۂ قید" قیدخانے میں لکھا گیا۔ تیسرا قدوی لاہوری
کا جس پر اس کے ایک ہم عصر نے بہت کچھ نکتہ چینی کی ہے۔
چوتھا عجیب کا جو اسی زمانہ کا شاعر ہے۔ پانچواں عاشق
(مہدی علی) کا جو عشق نامہ کے نام سے موسوم ہے اور سنہ ۱۸۳۷ء
میں بمبئی میں طبع ہوا۔"

اسی طرح "لیلیٰ مجنوں" کے بارے میں جو مثنویاں لکھی گئی تھیں اس سے بھی
وہ واقف ہے، اس کا کہنا ہے:

"لیلیٰ مجنوں کی پانچ مختلف مثنویوں کا مجھے علم ہے۔ تجلی کی،
عظیم دہلوی (معروف بہ شاہ جھومن") کے شاہ نامے کی بحر
میں ہے، ہوس کی جو اودھ کے ایک نواب آفاق الدولہ کے
رشتہ دار ہیں جو رضا، رضی اور رسا کے ناموں سے مشہور
ہیں، ولا کی جو امیر خسرو کی مشہور فارسی مثنوی کی تقلید میں
لکھی گئی ہے اور ایک اور قدیم نسخہ جس کا ذکر ڈاکٹر اسپرنگر نے
کیا ہے۔"

شمالی ہند میں جو ادبی کام ہو رہا تھا اور دکھنی میں جو ہو چکا تھا وہ ہمیشہ
دتاسی کے پیش نظر رہتا ہے اس لیے اس کو کہیں بھی اور کبھی یہ غلط فہمی نہیں
ہوتی کہ دکھنی اور اردو علاحدہ ہیں اسی لئے وہ دونوں کا ذکر ایک ساتھ کرتا
ہے۔ بہرام گور کے متعلق اس نے لکھا ہے:

"ہندوستان میں بہرام گور کے تین نسخوں سے واقف ہوں
ایک حیدری کا جس کا نام ہفت پیکر ہے جو نظامی کی مثنوی

کا نام ہے" دوسرا طبعی کا سنہ ۱۱-۱۲۲۷ ء میں لکھا گیا، تیسرا
حقیقت بریلوی کا جس کا سال تصنیف ۱۱-۱۸۱۰ اور نام
ہشت گلزار ہے"

چوں کہ دتاستی دکھنی ادب کے ذخیرہ سے پوری طرح واقف تھا۔ اس لئے
وہ اپنے تمام خطبات میں اور اپنی تاریخ اور دوسری تمام کتابوں میں دکھنی
کے ادبی کارناموں کا ذکر بھی لازمی طور پر کرتا ہے۔ وہ ان کا صرف ذکر ہی نہیں
کرتا بلکہ ان کتابوں کو وہ پڑھ چکا تھا۔ دکھنی مخطوطات کا ایک بڑا ذخیرہ
اس نے جمع کر لیا تھا۔ ڈاکٹر زور نے ان مخطوطات کی فہرست اپنی کتاب میں
دی ہے جس سے پتہ چلتا ہے کہ

"قصص الانبیا کا دکنی ترجمہ، عبدالصمد عبدالوہاب خاں،
خزانہ عبادت شاہ محمد قادری کی طویل مثنوی، محمد عاجز کا
قصہ فیروز شاہ، ولی کے دیوان کے دس نسخے، وجیہ الدین
کی پنچھی باچھا، غواصی کا طوطی نامہ، محمد عاجز کا لعل و گوہر،
سید بلاقی کا معراج نامہ، نظام الدین دکنی کا کھوپری نامہ،
وحیدی دکنی کا قصہ حضرت علی، حیدر شاہ دکنی کا قصہ
چندر بدن و ماہیار، محمد پیر دکنی کا قصہ بلکہ شاہ، شاہ محمد
زماں یار دکنی کا قصہ ڈولی نامہ، خانی دکنی کا قصہ ابوالفیض، نوری
دیدار دکنی کا قصہ ماہ نور، قائز دکنی کا قصہ رضوان شاہ،
نصرتی کا گلشن عشق، سعدی کی کریما اور پند نامہ کا دکنی ترجمہ،
کاظم الدین کا جنگ نامۂ سہراب و رستم، انوار سہیلی کا دکنی ترجمہ

دکنی غزلیں اور کئی دکنی قصے"

اکتابوں کے علاوہ اس نے مختلف کتب خانوں کی دکنی کتابیں یا پھر ان کی نقلیں بھی اپنے کتب خانے میں جمع کر رکھی تھیں۔ ان میں وجیہ الدین کی "پنچھی باچھا" تحسین الدین کا قصہ کامروپ کے کئی نسخے" عاجز کی قصہ فیروز شاہ محمد امین دکنی کا قصہ یوسف زلیخا۔ غرض کہ دکنی کی پچاسوں کتابیں اس کے پاس تھیں اور اس نے ان کتابوں کا بالاستیعاب مطالعہ کیا تھا۔ اسی طرح شمالی ہند کی سینکڑوں مطبوعہ اور غیر مطبوعہ کتابوں سے وہ واقف تھا اور کئی کتابیں اس کی ذاتی ملکیت تھیں۔ اس نے اپنی کتاب تاریخ ہندوستانی اور ہندوی میں کوئی تین ہزار شاعروں کا تذکرہ کیا ہے جن میں سے دو سو شاعر دکنی کے ہیں۔ وہ خود لکھتا ہے:

"تین ہزار مصنف جن کا میں نے ذکر کیا ہے ٹھیٹ دکنی میں لکھنے والے کوئی دو سو ہیں"

انیسویں صدی میں دکنی ادب سے اتنی گہری واقفیت اس کے تحقیقی مزاج کی روشن دلیل ہے۔ دتاسی نے دکنی ادب کی ترتیب اور تدوین کا کام ہندوستان سے ساٹھ سو برس پہلے شروع کر دیا تھا۔ اس نے سب سے پہلے ولی کے دیوان کی تدوین کا کام شروع کیا۔ ولی کے دیوان کے اس زمانے میں جتنے بھی نسخے مل سکتے تھے اس نے جمع کئے اور ان تمام مخطوطات کے تقابلی مطالعے کے بعد ولی کے دیوان کا ایک صحیح نسخہ مرتب کیا۔ ڈاکٹر ندوی اس کے تعلق سے لکھتے ہیں:

"اس نے ہندوستان سے اس کے متعدد قلمی نسخے منگائے۔

ان کا ایک دوسرے سے مقابلہ کیا اور عرصہ دراز کی محنت کے بعد ایک قابل قدر دیوان مرتب کیا جو ۱۸۳۴ء میں پیرس کے شاہی دارالطبع سے شائع ہوا۔

دتاسی کا یہ تحقیقی کام دکنی ہی نہیں اردو ادب کی تحقیق میں جو اہمیت رکھتا ہے اس پر روشنی ڈالتے ہوئے ڈاکٹر زور لکھتے ہیں :

"دتاسی کا "کلیات" کئی حیثیتوں سے قابل قدر ہے اس کے ذریعے سے دتاسی نے نہ صرف اردو کے ایک حقیقی شاعر کی صحیح عظمت اور مقبولیت سے روشناس کیا بلکہ اردو دنیا کے لیے قدیم شاعروں کے کلام کو سلیقے سے ترتیب دینے کا ایک لائق تقلید نمونہ بھی پیش کیا لیکن اس نمونے کے باوجود بھی آج تک اردو کے بہت کم شاعروں کے کلام اس احتیاط اور توجہ کے ساتھ شائع کئے گئے ہیں"

ڈاکٹر ثریا حسین دتاسی کے مرتب کردہ دیوان کے تعلق سے لکھتی ہیں :

"غرض یہ اولین دیوان ولی کا فرانسیسی ایڈیشن انیسویں صدی کے یورپی معیار تدوین کا اچھا نمونہ ہے اور ماننا پڑتا ہے کہ اس وقت تک ہندوستان میں تحقیق ابھی اس معیار تک نہیں پہنچی تھی"

دتاسی نے فرانس میں بیٹھ کر تدوین کا یہ کام انجام دیا ہے۔ جیسا کہ اوپر کہا جاچکا ہے کہ اس نے اس کے باوجود ولی کے دیوان کے جتنے بھی نسخے مل سکے تھے وہ تمام جمع کئے ہیں اور ان کے تقابلی مطالعہ سے اپنا دیوان مرتب کیا ہے۔ دتاسی

نے ہندوستان کا سفر کبھی نہیں کیا تھا۔ لیکن وہ ہر ممکن طریقے سے اپنا مواد جمع کرتا تھا..... وہ لکھتا ہے:

"میں نے کوشش کی ہے کہ جتنی قلمی کتابیں ممکن ہوں مہیا کروں میں تین بار انگلستان گیا تاکہ ہندوستانی کتابوں کے ذخیروں کا سرکاری اور نجی کتب خانوں میں پتہ چلاؤں۔ ہندوستانی مخطوطات کا سب سے اہم ذخیرہ جو میں دیکھ سکا وہ ایسٹ انڈیا آفس لائبریری ہے۔"

دیوان ولی کے علاوہ دتاسی کا دوسرا ترتیب متن کا کارنامہ تحسین الدین کی مثنوی کامروپ رہا ہے۔ ڈاکٹر زور نے اس کے تعلق سے لکھا ہے:

"دتاسی جہاں ولی جیسے عظیم الشان شاعر کے کلام کی ترتیب و تحقیق میں محو تھا" ایک اور کتاب بھی اس کے زیر مطالعہ تھی" یہ تحسین الدین کی مثنوی کامروپ ہے۔ اس کتاب کی طرف دتاسی کی توجہ غالباً اس وجہ سے منعطف ہوتی کہ وہ ایک طویل مسلسل نظم تھی اور یہ وہ چیز ہے جس کی ولی کے یہاں کمی تھی، چنانچہ دتاسی نے کامروپ کا فرانسیسی میں ترجمہ کیا اور یہ ترجمہ بھی ۱۸۳۴ء میں شائع ہوا"

مثنوی کامروپ کا ترجمہ کرنے کے بعد وہ اس کی تدوین کی طرف متوجہ ہوتا ہے۔ ڈاکٹر زور نے لکھا ہے:

"اس کام کی خوبی اور مقبولیت کا اس واقعہ سے اندازہ ہو گا کہ اس ترجمے کی اشاعت کے بعد ایک سال کے اندر دتاسی اصل اردو

کامروپ کو شائع کرنے پر مجبور ہوگیا۔ اس فرانسیسی محقق نے اس کے بھی کئی قلمی نسخے جمع کئے تھے۔ یہ کتاب پیرس کے شاہی دارالطبع سے ۱۸۳۵ء میں چھپ کر نکلی"

ڈاکٹر ثریا حسین اس تحقیقی کام کے بارے میں لکھتی ہیں:

"اس کتاب کا ہندوستانی متن پیرس میں فرانسیسی ترجمے کے ایک سال بعد (۱۸۳۵ء) تین قلمی نسخوں پر مبنی ہے"

دتاسی کے یہ دکنی تحقیق کے کارنامے اس زمانے کے ہیں جب پورے ہندوستان میں دکنی تخلیقات سے پوری واقفیت تو دور کی بات ہے دکنی کے بہت سے شاعروں کے نام تک معلوم نہیں تھے۔

دتاسی کو اس بات کا کامل شعور تھا کہ اردو کے ارتقائی مدارج کا فرق دکنی اور شمالی ہند کی اردو میں پوری طرح نمایاں ہوتا ہے۔ اسی لیے یہاں وہ شمالی ہند کے اردو کے نمونے اپنے طلباء کے سامنے پیش کرتا ہے وہیں دکنی اردو کے نمونوں سے بھی انہیں واقف کرواتا ہے۔ اسی وجہ سے وہ میر امن کی "باغ و بہار" کے ساتھ تحسین الدین کی "کامروپ" کو بھی پڑھاتا ہے۔ اس کے بارے میں اس نے خود اپنے ایک خطبے میں لکھا ہے:

"میں اس سال "باغ و بہار" فارسی اور لاطینی ہر دو کی تحریریں پڑھاؤں گا۔ یہ کتاب خالص ہندوستانی زبان میں لکھی گئی ہے ساتھ ہی "کامروپ" کے کارناموں کی تحسین الدین والے ایڈیشن سے تشریح کروں گا۔ یہ کتاب دکنی زبان میں ہے"

دتاسی نے نہ صرف دکنی ادب کی تحقیق کی بلکہ اپنے تحقیقی کارناموں کو

فرانسیسی میں منتقل کر کے دکنی ادب سے یورپ والوں کو متعارف کیا۔ پیرس کی ایک علمی مجلس کے سکریٹری ارنسٹ رینان نے دتاسی کی علمی اور ادبی خدمات کا احاطہ کرتے ہوئے دتاسی کے جس تحقیقی کام کا خاص طور پر ذکر کیا ہے وہ ولی کا دیوان ہے۔ وہ لکھتا ہے :

"کلیاتِ ولی اور اس کے منتخبات کا فرانسیسی ترجمہ ایک بیش بہا خزانہ ہے جو ہمارے ذہنوں کی رہنمائی ایک نئی سمت کی طرف کرتا ہے۔ گارساں دتاسی نے ہندوستان پر پڑھنے پڑھانے سوچنے اور لکھنے لکھانے کے ساتھ ہر قسم کی نئی معلومات خاص طور پر ادبی رجحانات اور علمی تجربات حاصل کرنے کے لئے اپنے آپ کو وقف کر دیا تھا۔"

دتاسی نے یوں تو اپنی ساری زندگی اُردو ادب کی خدمت کے لئے وقف کر دی تھی لیکن اس کے وہ کام جو غیر معمولی اہمیت اور وقعت رکھتے ہیں ان میں "تاریخ ادبیاتِ ہندوی اور ہندوستانی" بھی قابلِ ذکر ہے۔ دکنی ادب کے سلسلے میں اس کی بڑی اہمیت ہے۔ دتاسی نے سال ہا سال کی محنت کے بعد "تاریخ ادبیات ہندوی اور ہندوستانی" ترتیب دی تھی اس میں تاریخ ادب کے اولین نقوش ملتے ہیں۔ دتاسی نے اس کی ترتیب میں ہندوستان میں لکھے گئے سارے تذکروں سے نہ صرف استفادہ کیا بلکہ ہر ممکن ذریعے سے معلومات فراہم کیں اور اپنا یہ تذکرہ مرتب کیا۔ ڈاکٹر ثریا حسین اس کے بارے میں لکھتی ہیں :

"ادب کی تحقیق اور تدوین میں دتاسی کا سب سے اہم کارنامہ اس کی ہندوی اور ہندوستانی ادبیات کی تاریخ ہے۔ جس پر اس نے

اپنی زندگی کے کئی سال صرف کیئے۔ اور مواد کی فراہمی کے سلسلے
میں صرف تذکروں پر قناعت کرنے کی بجائے خطوط، مضامین
رسائل اور مختلف فہرستوں (کیٹالاگ)، قلمی نسخوں اور گرامر کی کتابوں
سے بھی استفادہ کیا۔"

دکنی ادب کی تحقیق میں یہ کتاب اس لیئے غیر معمولی اہمیت کی حامل ہے کہ ۱۹۳۹ء
میں جب کہ یہ تذکرہ لکھا گیا سارا ہندوستان دکنی ادب کے بیش بہا ذخیرہ سے ناواقف
تھا۔ اس نے صرف دکنی کے دو سو مصنفین اور ان کی تصانیف کے نام دیئے ہیں۔
دتاسی کی اس تاریخ کو ایف فیلن نے انگریزی میں منتقل کیا اور پھر کریم الدین نے
انگریزی کے اسی ترجمے سے مدد لے کر اپنا تذکرہ مرتب کیا۔ اس کتاب کے دو ایڈیشن
خود دتاسی کی زندگی میں چھپے۔ دوسرے ایڈیشن میں اس نے نئی معلومات کا اضافہ
کیا ہے۔ یہ ۱۸۷۱ء میں شائع ہوا۔ اس کا تیسرا اڈیشن امریکہ میں ۱۹۶۸ء میں
شائع ہوا۔ دتاسی نے اپنی اس تاریخ میں صدہا شاعروں اور کتابوں کے
حالات لکھے ہیں۔ اس لیے اس سے بعض غلطیاں بھی سرزد ہوئی ہیں۔ بعض سنہ
اس نے غلط دیئے ہیں۔ بعض الفاظ کے معنوں کو سمجھنے میں بھی اس سے غلطی ہوئی
ہے۔ بابائے اردو نے بجا طور پر ان کے بارے میں لکھا ہے:

"مصنف نے اس امر کی کوشش کی ہے کہ جہاں تک ممکن ہو۔
قدیم تذکروں اور کتابوں سے ہر مصنف کی معلومات جمع کی جائیں
اس کے علاوہ ایک بات جو ہمارے تذکروں میں مفقود ہے۔
وہ یہ کہ اس نے ہر مصنف یا شاعر کے کلام سے بعض ایسے تاریخ
اور معلومات اخذ کیے ہیں۔ جن سے اس کی زندگی اور سیرت

پرورشی پڑتی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ اس کتاب میں جا بجا
غلطیاں پائی جاتی ہیں۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ اس زمانے
میں بہت سی ایسی معلومات ظہور میں نہیں آئی تھیں جو اس وقت
ہماری دسترس میں ہیں۔ دوسرے وہ غیر ملک کا شخص تھا
اور کبھی ہندوستان آنے کا اتفاق نہیں ہوا تھا۔ اس سے ہمارے
ادب اور ہمارے معاملات کے سمجھنے میں کہیں کہیں غلطی کا سرزد
ہو جانا کوئی تعجب کی بات نہیں۔ تعجب اس امر پر ہے کہ اس
اجنبی نے ہندوستان سے ہزار میل کے فاصلے پر پیرس میں
بیٹھ کر ہمارے ادبیات پر ایسی بے مثال اور عجیب کتاب
لکھ ڈالی"

دتاسی پہلا تذکرہ نگار ہے جس نے دکنی شعرأ کے نام اور کام کی تفصیل دی
ہے ورنہ دتاسی سے پہلے کے تذکرہ نگار دکنی میں جو ذخیرہ ادب موجود ہے
ان کے ناموں سے تک ناواقف تھے۔

دکنی تحقیق میں اس کے خطبات کی بھی بڑی اہمیت ہے۔ دتاسی نے
۱۸۵۰ء سے ۱۸۶۹ء تک پابندی سے ہر سال خطبہ دیا ہے۔ ان سالانہ خطبات
سے سال بھر میں اردو ادب میں جتنا بھی کام ہوا تھا اس کی ایسی تفصیل ملتی ہے
جس سے ہم سال بھر کی ادبی، علمی اور صحافتی سرگرمیوں سے واقف ہو جاتے
ہیں۔ یہ خطبات بھی دتاسی کے غیر معمولی تحقیقی تجسس کی بہترین مثال ہیں۔
سر راس مسعود نے جب یہ پہلی بار ان کا مطالعہ کیا تو انہوں نے اپنے تاثرات کا
اظہار یوں کیا تھا:

"جب میں نے اس کتاب کو پڑھنا شروع کیا تو میرے دل کی
عجیب کیفیت تھی اور اس خیال سے میری مسرّت اور فخر کی
کوئی انتہا نہ رہی کہ ایک نامور عالم جو غیر ملک کا رہنے والا ہے،
سال ہا سال تک میری مادری زبان کے مطالعہ اور عالمانہ تحقیق
میں مصروف رہا، اس لیے نہیں کہ وہ ہندوستان کے کسی بڑے
سرکاری عہدے پر معمور تھا بلکہ اس لیے کہ وہ بغیر کسی دنیاوی
غرض کے محض علم کی خاطر اس زبان سے محبّت کرتا تھا"

دتاسی کے خطبات دکنی ادب کی تحقیق میں اس لیے اہمیت رکھتے ہیں کہ اس میں
اس نے بہت سی ایسی باتوں کا ذکر کیا ہے جس سے آج تک ہم ناواقف ہیں۔
مثال کے طور پر اس نے میجر ایم۔ ڈبلیو کار (M.M. carr) کا ذکر کیا ہے
جو دکنی کی بعض کتابوں جیسے "قصہ رضوان شاہ"، "گلشن عشق" اور "پھول بن"
کی اشاعت کا اہتمام مدراس سے کر رہا ہے۔ جب میں نے یہ بات پروفیسر
غلام عمر خاں کو سنائی جنہوں نے دکنی کی کئی کتابیں مرتب کی ہیں اور ماہر دکنیات
کی حیثیت سے ممتاز مقام رکھتے ہیں تو انہوں نے کہا کہ اس نام سے ہم واقف
نہیں تھے۔ اور پہلی بار یہ نام سن رہے ہیں۔ گارساں دتاسی کی اس اطلاع
سے اس بات کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ انیسویں صدی میں دکنی ادب میں دکنی
ادب کی تحقیق پر خود ہندوستان میں بھی کام ہو رہا تھا اور دکنی کتابوں کو
مرتب کر کے شائع کیا جا رہا تھا لیکن اب یہ کتابیں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ
ناپید ہو چکی ہیں۔

اسی طرح ان خطبات میں بے شمار ایسی باتیں ہیں۔ جو آج بھی ہمارے لیے

مشعلِ راہ بن سکتی ہیں اور ہم اپنی تحقیق کو ان کی روشنی میں نئی سمتوں میں گامزن کر سکتے ہیں۔ بابائے اردو ان خطبات کے تعلق سے لکھتے ہیں:

"وہ ہر سال کے آخر میں ایک لکچر دیتا تھا جس میں وہ سال کے ادبی ارتقائ پر تبصرہ کرتا تھا یعنی اس سال ہندوستانی اور ہندی میں کون کون سے نئے اخبار یا رسالے جاری ہوئے کتنے جدید مطبع قائم ہوئے، کن کن مصنفین نے ادب میں اضافہ کیا۔ یہ تمام معلومات وہ مختلف ذرائع سے اور خصوصاً ہندوستان کے عہدہ داروں کے توسط سے بذریعہ خط و کتابت برابر حاصل کرتا رہتا تھا"

گارساں دتاسی کا یہ ادبی جائزہ کئی حیثیتوں سے بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ بابائے اردو کے کہنے کے مطابق:

"وہ صرف نام گنانے پر اکتفا نہیں کرتا بلکہ یہ تبصرہ ایک طرح کی تنقیدی حیثیت بھی رکھتا ہے۔ وہ ساتھ ساتھ ہر کتاب اور اخبار اور رسالے کی حقیقت اور قدر و قیمت بھی بیان کرتا جاتا ہے اور مصنفین کے حالات اور مساعی کا بھی ذکر کرتا ہے۔ مختلف ادبی مباحث کے ضمن میں وہ بعض اوقات ملک کے سیاسی اور معاشرتی حالات کا تذکرہ بھی خاص انداز سے کر جاتا ہے ان میں ہمیں بعض باتیں ایسی نظر آئیں گی جن سے اس وقت کی دوسری کتابیں اور تاریخیں خالی ہیں"

جیسا کہ ابھی کہا گیا ہے دکنی ادب پر جتنا کام ہو رہا تھا اس کا حال سوائے

دتاسی کے خطبات کے کسی اور ذریعے سے معلوم نہیں ہوتا۔ انیسویں صدی میں دکنی ادب کی معلومات کا واحد ذریعہ یہی خطبات ہیں۔ ڈاکٹر زور ان خطبات کی تاریخی اہمیت کے بارے میں لکھتے ہیں:۔

"دتاسی کے یہ خطبات تاریخی حیثیت سے بے حد قیمتی ہیں ان سے ہندوستانی زبان و ادب کی سن وار سالانہ ترقی محفوظ ہو گئی ہے اور محققین کے لیے ایک نہایت مفید مواد حاصل ہو گیا ہے"

بابائے اردو نے ان خطبات کے مقدمہ میں دتاسی کے علمی انہماک کو بڑے خوب صورت انداز میں پیش کیا ہے وہ لکھتے ہیں:

"اس کا یہ کارنامہ اس قدر وقیع ہے کہ وہ ہماری زبان کی تاریخ میں ہمیشہ زندہ رہے گا۔ ایک لمحے کے لیے سوچیئے اور دیکھیے یہ منظر کس قدر دلچسپ اور عجیب ہے کہ ایک بوڑھا فرانسیسی ہندستان سے کالے کوسوں دور پیرس کی یونی ورسٹی میں اپنے یوروپین شاگردوں کو ہندوستانی زبان پر بڑے جوش اور شوق سے لکچر دے رہا ہے اپنی فرصت کا سارا وقت اسی زبان کی تحقیق میں صرف کرتا ہے۔ ایک ایک کتاب ایک ایک اخبار اور رسالے کا حال پوچھتا ہے۔ قلمی نسخوں کی نقلیں منگواتا ہے، ان کی تصحیح کرتا ہے۔ مرتب کروا کے چھپواتا ہے۔"

بہر حال دتاسی اردو ادب کا وہ پہلا محقق ہے جس نے دکنی ادب کی نہ صرف قدر قیمت پہچانی بلکہ اس کو مدون اور مرتب کر کے آنے والوں کے لیے ایک ایسی شمع روشن کر دی جس کی روشنی میں دکنی ادب یا اردوے قدیم کی تحقیق کا لازوال

سلسلہ شروع ہوا۔ اگر ہم یہ کہیں کہ بابائے اردو مولوی عبدالحق اور ڈاکٹر محی الدین قادری زور نے دکنی ادب کی تحقیق اور تدوین کے جو چراغ روشن کئے ہیں وہ دتاسی کی تحقیقی کاوش سے منور ہیں تو یہ بات شاید غلط نہ ہو گی کیونکہ ڈاکٹر زور دتاسی کے تحقیقی کارناموں سے قیام یورپ کے زمانے سے واقف ہوئے تھے اور انھوں نے دتاسی پر ۱۹۳۱ء میں اپنی کتاب شائع کی تھی۔ اسی زمانے میں بابائے اردو بھی دتاسی سے واقف ہوئے تھے اور انھوں نے دتاسی کے خطبات اپنے رسالے اردو میں شائع کرنے شروع کیے تھے۔ ۱۹۳۵ء میں یہ خطبات کتابی صورت میں شائع ہوئے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ دتاسی سے مکمل تعارف کے بعد ہی دکنی ادب کی تحقیق اور تدوین کا سلسلہ شروع ہوا۔ کیونکہ ۱۹۳۴ء میں ہی دکنی ادب کی تحقیق اور تدوین کا سلسلہ بابائے اردو نے شروع کیا تھا۔ دتاسی اس طرح دکنی ادب کا پہلا محقق ثابت ہوتا ہے۔ اسی لیے دتاسی میر کارواں کی حیثیت سے یہ کہتا ہوا آج بھی ہماری رہبری کر رہا ہے:

میں اکیلا ہی چلا تھا جانب منزل
لوگ ساتھ آتے گئے اور کارواں بنتا گیا